محمدرضا شفیعی کدکنی



با چراغ و آینه

در جستجوی
ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران

سرشناسه : شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸-
عنوان و نام پدیدآور : با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصرِ ایران/ محمدرضا شفیعی کدکنی.
مشخصات نشر : تهران، سخن، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری : ۷۶۸ ص.
شابک : ۲-۵۰۸-۳۷۲-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-372-508-2
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع : شعر فارسی ــ تاریخ و نقد.
موضوع : شاعران ایرانی ــ قرن ۱۴ ــ نقد و تفسیر.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۰ ۲ب۷ش/PIR۳۵۴۴
رده‌بندی دیویی : ۸فا۱/۶۲۰۹
شمارهٔ کتابشناسی ملی : ۳۰۷۲-۸۸م

با چراغ و آینه

در جستجوی ریشه‌های تحولِ شعر معاصر ایران

محمدرضا شفیعی کدکنی

با چراغ و آینه

در جستجوی ریشه‌های تحوّلِ شعر معاصر ایران



انتشارات سخن، تهران



انتشارات سخن
خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه
خیابان وحیدنظری شمارهٔ ۴۸
فکس ۶۶۴۶۳۸۷۵
www.sokhanpub.com
Email:info@sokhanpub.com

با چراغ و آینه
در جستجوی ریشه‌های تحوّلِ شعر معاصر ایران

محمّدرضا شفیعی کدکنی

حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی: سینانگار
لیتوگرافی: کوثر
چاپ: چاپخانهٔ مهارت
چاپِ چهارم: ۱۳۹۲
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

شابک: ۲-۵۰۸-۳۷۲-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-372-508-2

مرکز پخش: خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۲۲۴
تلفن ۶۶۷ ۴۶۰ ۶۶، ۹۷۰ ۴۶۵ ۶۶

با یادِ ایرجِ افشار (۱۳۸۹-۱۳۰۴)

فرزانهٔ فروتنِ ایرانْمدارِ ما

فهرست مطالب

یادآوری

شُکر که این نامه به عنوان رسید
پیش‌تر از عمر به پایان رسید
حکیم نظامی گنجوی

فصول اصلی این کتاب را حدود سی و پنج سال پیش از این در ۱۹۷۵-۱۹۷۸ در دانشگاه پرینستون نوشته بودم. سالها و سالها از آن غافل بودم. در حدودِ پانزده سال پیش از این، به چاپخانه رفت برای حروف‌چینی. به دلایلی که توضیحِ آن تفصیل‌ها دارد، متوقف ماند. سرانجام پس از بازگشت از سفرِ اخیر امریکا، در همین سالِ قبل، دوباره حروف‌چینیِ جدیدی یافت و به صورتی که می‌بینید شکل گرفت.

فاصلهٔ زمانیِ نخستین مراحلِ حروف‌چینیِ آن تا کنون، که این یادداشت را می‌نویسم، چندان درازآهنگ بوده است که از همهٔ دوستانی که در غلط‌گیری آن مساهمت داشته‌اند نمی‌توانم سپاسگزاری کنم، زیرا همهٔ ایشان را به یاد نمی‌آورم. امّا خانم بهدختِ نژادحقیقی (دانشجوی برجستهٔ دورهٔ دکتری ادبیات فارسی دانشگاه بهشتی) و دکتر میلادِ عظیمی را هرگز نمی‌توانم از یاد ببرم. از دیگرانی که در این کار مرا یاری داده‌اند و در این لحظه نامشان را به یاد نمی‌آورم عذرها می‌خواهم.

یافتنِ صورتِ درست و ضبطِ لاتینیِ نام شاعران، که در مواردی با نوعی رَمْل و اصطرلاب به دست آمد، یکی از علل تأخیر در انتشار کتاب بود. با اینهمه چند نام همچنان بدون ضبطِ لاتینی باقی ماند. خوانندگانِ دانشمند، برای چاپ‌های بعد، به یاری ما خواهند کوشید. از استاد قاسم صُنعَوی، مترجم نامدار، که در یافتنِ چند نام فرانسوی مرا یاری داد، همین جا، سپاسگزاری می‌کنم و نیز از دکتر مسعود جعفریِ بسیار عزیز.

بخشی از نمونه‌های نخستینِ کار به لطفِ دوست شاعر عزیز آقای حسن نیکبخت (مدیر گنجینه) و همکارانِ ایشان سامان گرفته بود و صورت نهایی کتاب حاصل ظرافت و دانش و بینش استادِ عزیز آقای عباس آقاجانی (مدیر سینانگار) است. از همهٔ این دوستان سپاسگزارم و شرمنده. اگر همّتِ دوست بسیار عزیزم آقای علی‌اصغر علمی مدیر نشرِ سخن نبود این کتاب هم بمانندِ ده‌ها کتابِ دیگر هم‌چنان در بوتهٔ فراموشی و انتظار باقی می‌ماند. پس از او نیز به‌خاطرِ محبّت‌های بیشمارش باید سپاسگزار باشم. از همهٔ سخن‌شناسان و پژوهشگرانی که خطاهای بیشمار مرا یادآور خواهند شد پیشاپیش منّت‌پذیرم. این سطرها را با بیتی از حکیمِ گنجه آغاز کردم و با بیتی هم از آن بزرگ به پایان می‌برم:

در دلم آید که گنه کرده‌ام
کاین ورقی چند سیه کرده‌ام

ش.ک.، تهران، آبان ۱۳۹۰

حرفِ اوّل

وقتی عنوانِ «با چراغ و آینه» را برای این کتاب برگزیدم به مصراعِ درخشانی از سلیم تهرانی (شاعر عصر صفوی) می‌اندیشیدم که گفته و حَسْبِ حالِ روزگارِ ماست:

در شب، چراغِ آینه خاموش می‌شود

و اندک‌اندک به چراغ و آینه رسیدم. در آن زمان به کتاب آبرامز هیچ گونه توجّهی نداشتم، با این که آن کتاب را سال‌ها قبل از سقوطِ سلطنت، در آکسفورد، خوانده بودم. بعد از آن که این نام در چند جا آگهی شد، به یاد آوردم که آبرامز در ۱۹۵۳ عنوانِ کتابِ خویش را «آینه و چراغ»[1] نهاده است. برای موضوعی که او در نظر داشته، عنوان ژرف و دلپذیری است. آبرامز به تحولات ادبِ انگلیسی، از نوکلاسیسیسم تا رمانتیسیسم پرداخته است و آنچه را که در نوکلاسیسیسم «محاکاتِ واقعیت»[2] است در تمثیل «آینه» دیده و آنچه را که در رمانتیسیسم بازتابِ جهان در ذهنِ هنرمند است، به صورت «چراغ».

مدت‌ها در این اندیشه بودم که نام دیگری برای این کتاب انتخاب کنم، ولی دیدم در تمام زبان‌های دنیا عناوین مشترک یا مشابه برای بسیاری از کتاب‌ها وجود دارد. حدِّ نهاییِ کار این خواهد بود که بگویند: فلانی این عنوان را با توجّه به کتابِ آبرامز بر کتابِ خود نهاده است. باشد! چه زیانی دارد؟ بخصوص که موضوعِ این کتاب در ارتباطِ با ادبیاتِ فارسی، همان مرحله‌ای است که آبرامز در ادبیاتِ فرنگی بدان پرداخته است: عبور از مرحلهٔ نوکلاسیسیسم به سوی رمانتیسیسم و ضمایم و شاخه‌های آن. بعدها

---

1. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953.
2. mimetic imitation of reality

متوجه شدم که آبرامز هم این استعاره یا تمثیل را از سخن Edith Wharton (۱۹۳۷-۱۸۶۲) گرفته که گفته است: «دو راه از برای روشنگری وجود دارد: یا شمعی شدن و یا آینه‌ای که روشنیِ شمع را بازتاب می‌دهد.»[۱] پس از آنجا که موضوعِ اصلیِ این کتابْ بازتابِ ادبیات و شعرِ مغرب‌زمین در شعرِ نوِ فارسی است، چه مانعی دارد که عنوانِ این کتاب هم متأثّر از یک کتابِ فرنگی تلقّی شود؟

در ایران کلمهٔ رمانتیسیسم و رمانتیک کلمهٔ محترمی تلقی نمی‌شود. این امر بیش از آن‌که به آراء الیوت و هجومِ او به رمانتیسیسم انگلیسی مرتبط باشد[۲] تحت تأثیر تلقینات بعضی از ناقدان زِدانُف[۳]زدهٔ طرفدارِ رئالیسمِ سوسیالیستی در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ و مطبوعات آن دوره است[۴]، حال آن‌که رمانتیسیسم یکی از بزرگ‌ترین جریاناتی است که در تاریخ ادبیات و هنر بشری ظهور کرده است. گوته، شیلر، هوگو، بلیک[۵]، کالریج، لِرمانتف، پوشکین، اِدگار پو، موزارت، بتهون، واگنر و از منظری هُلدرلین، همه و همه، رمانتیک‌اند و به تعبیر استاندال، تمام نویسندگانِ بزرگْ رمانتیک‌اند. بودلر پا را از این فراتر نهاده و رمانتیسیسم را برابر مدرنیسم دیده است[۶]. اعتراف می‌کنم که من هم، گاه، در اوراق این کتاب تحتِ تأثیر همین گونه تلقینات، در برابر اصطلاح رمانتیک، لحنِ مناسبی نداشته‌ام. می‌توانستم به پاکسازی عبارات خودم در بابِ رُمانتیسیسم بپردازم.

ما هنوز بنیادهای عقلانی و تاریخی رُمانتیسیسم را تجربه نکرده‌ایم و از پُلِ اومانیسم ــ که شرطِ اصلی است ــ جرأت نکرده‌ایم که عبور کنیم؛ همان بهتر که بگوییم به تعبیر

---

1. *Familiar Quotations*, p. 865.

2. *Critical Survey of Literary Theory*, vol. 1, p. 446.

3. Zhdanov, Andrei Aleks Androvich (1896-1948) رجلِ سیاسیِ روس

۴. نمونهٔ بسیار مؤدب و نجیبِ آن را در نقدی که زنده‌یاد مرتضای کیوان بر آهنگ‌های فراموش‌شدهٔ احمد شاملو، در مجلهٔ جهان نو، سال سوم، شمارهٔ دوم، فروردین ۱۳۲۷، ص۳۷، نوشته است، می‌توان دید که می‌گوید: «اشعار شاملو از قیدِ رُمانتیسم و ایدآلیسم رها نشده است. وی یا نخواسته یا نتوانسته است که از چنگِ اژدهای «رومانتیسم» رهایی یابد و گاهی هم که برای آزادی خود از «رمانتیسم» کوشش کرده و خواسته است به «رآلیسم» بگراید ــ و این کوشش در شعرهای «یتیم» و «قصّه‌ای نه تازه» آشکار است ــ باز اژدهای «رمانتیسم» او را با نَفَسِ افسون‌کنندهٔ خود به کامِ خویش کشیده است.»

5. Blake, William (1757-1827) شاعر و هنرمند انگلیسی

6. *Critical Survey of Literary Theory*, vol. 4, p. 1696-7.

ابوالفضل بیهقی «در همه کارها ناتمامیم». در آستانهٔ مشروطیت، ما بر لبهٔ این پُل ایستاده بودیم. چند گامی نیز روی این پُل راه رفته بودیم. مصلحت ندیدند که عبور انجام شود. بازگشتیم، که اکتشافِ چاه‌های نفت و میدان‌های گاز در راه بود. هستند کسانی که معتقدند اطلاق کلاسیسیسم و رُمانتیسیسم بر ادبیاتِ مشرقِ اسلامی، از بنیاد، روا نیست. شاید هم حق با آنها باشد.

قدیم‌ترین فصل‌های این کتاب مربوط به حدود نیم قرن پیش از این است، یعنی در ۱۳۴۲ نوشته شده و در همان هنگام نیز انتشار یافته است و تازه‌ترین فصل‌های آن در همین بیست سال اخیر، و فیه ما فیه!

ممکن است کسانی، در این کتاب، به مواردی از تناقض برخورد کنند. با در نظر گرفتن شرطِ «وحدتِ زمان» ــ که یکی از شرایطِ هشتگانهٔ تناقضِ منطقی است ــ آن مسأله، خود به خود، حل می‌شود. وقتی نمونه‌های مطبعی را برای اجازهٔ چاپ می‌خواندم، تحوّلات روحی و ذهنیِ خودم را بر اوراقِ این کتاب پیش چشم می‌دیدم. دو کار ممکن بود: یکی هماهنگ کردن و تعدیل داوری‌ها و حذفِ بعضی فصول و نام‌ها و دیگری صرفِ نظر از آن. ترجیح دادم که تغییری داده نشود و اگر تناقضی وجود دارد به عنوان نشانه‌ای از تحولات فکری نویسنده در «زمان» تلقی شود و بر جای بماند. گذشته از عمرِ پنجاه‌سالهٔ بعضی مقالاتِ این کتاب، فصولِ آن نیز نزدیک به پانزده سال در چاپخانه بوده است.[۱] داستان آن خود حکایتی است شیرین که جای نقل آن در این مقدمهٔ کوتاه نمی‌تواند باشد.

بخش اصلی حرف‌های این کتابْ حاصل تأملاتِ شخصیِ نویسنده است دربارهٔ موضوعاتِ مختلف و شاعرانِ مذکور در کتاب. این که دیگران در این زمینه چه گفته‌اند، به هیچ روی مدِّ نظر نبوده است. هرچه هست، درست یا نادرست، تلقّیِ نویسنده است از آن مسائل و از آن شاعران.

بعضی از بخش‌های این کتاب «درسنامه» است در آن سال‌هایی که من در دانشگاه تهران عهده‌دارِ تدریس ادبیات مشروطیت و معاصر بوده‌ام. دورهٔ آن شاید دوسه تِرم

---

۱. بنگرید به مقدمهٔ ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

بیشتر نبوده است. اگر مطالبی، گاه، برای اهل فن توضیح واضحات و یا تکراری جلوه کند، محصول چنان شرایطی است. بعدها من از تصدّیِ این درس، به دلایلی که جای دیگر گفته‌ام، امتناع داشته‌ام.

نام بردن از افراد به دلیل احترامی است که برای آنها قائل بوده‌ام. در خاتمهٔ یادداشتی که برای «شاهین» دکتر تندرِ کیا نوشته‌ام یادآور شده‌ام که این کار، به‌جدّ گرفتنِ شخص او و کارهای او نیست، بلکه پاسخی است به صدها مُدّعیِ مکتب‌آفرینیِ موهوم و مانیفست‌های خلق‌الساعهٔ تجدّدِ ادبی که بیشتر نقش کاغذِ دیواری برای دکوراسیونِ همان روزِ روزنامه را دارند و دکتر تندرکیا «صورت نوعیّه» یا «فردِ اکملِ» ایشان است، البته با گونه‌ای فضلِ تقدّم تاریخی و امتیازی که او بر تمام مدّعیانِ مرده و زنده دارد که یک «سطر» از سخنش، به شوخی و جدّی، بر سرِ بعضی از زبان‌ها افتاده است:

هوا، انگولکی، من هم هوایی!

و آن خیل انبوهِ صادرکنندگانِ بیانیه‌ها، حتی از همین موهبت هم محروم بوده‌اند.

در نوجوانی، در جایی خواندم که یکی از روشنفکران سال‌هایِ بعد از شهریور ۱۳۲۰ خطاب به استاد ملک‌الشعرای بهار نوشته بود که «آقایِ بهار! قوام‌السلطنه از آبروی شما استفاده می‌کند و شما از آبروی ادبیاتِ فارسی.» من در این لحظه به‌درستی و نادرستی این حکم نمی‌اندیشم. می‌خواهم بگویم که من در موقعیتِ ناچیزی که دارم هرگز نخواستم آبروی ادبیات فارسی را دستمایهٔ «جوان‌ربایی» کنم و با حرف‌هایی آن‌چنانی، رضایت خاطر خیل انبوهِ جوانان را به دست آورم و بر صف طرفداران خودم و شعرم بیفزایم. یقین دارم که لشکر انبوهی از مدّعیان شاعری، در این عصر، از این کتاب خرسندی ندارند؛ حتی کسانی که دیگر امروز زنده نیستند اولاد و احفادشان از این کتاب ناخرسندند، چه از اهل ادب و چه از ارباب سیاست.

اگر شما به‌شوخی، در یکی از روزنامه‌ها، مکتبی ادبی عرضه کنید که اصحابِ آن مکتب، مدّعی شوند که «موسیقی شعرِ» خود را با «طنینِ بالِ پشه‌ها» تنظیم می‌کنند، بعد از چند روز، در دانشگاه‌های ایران، معلّمان جوانِ بی‌تجربه در بابِ آن مکتبِ pashaism مقالاتی خواهند نگاشت تا از تحولات ادبی عصر و مدرنیسم زمانه عقب نمانده باشند. وزارت علوم هم به استناد چنان مقالاتی آنان را به رتبهٔ استادی ارتقا می‌دهد. بسیاری از

مراجع غیردانشگاهی ایران نیز متأسفانه دستِ کمی از این معلمانِ جوانِ دانشگاهی ندارند که الجاهِلُ اِمّا مُفرِطٌ أو مُفَرِّط.

روزگاری زبان فارسی و فرهنگ ایرانی نگهبانانی از نوع محمدعلی فروغی و ملک‌الشعرای بهار و عبّاس اقبال و دهخدا و نفیسی و فروزانفر و معین و خانلری داشت. اینان گنجوران گذشته و معماران آیندهٔ این زبان و فرهنگ بودند. بسیاری از کسانی که امروز خود را جانشینان این بزرگان می‌شمارند از خواندن کتاب‌ها و مقالاتی که به نام خود چاپ کرده‌اند عاجزند. آزمونِ این کار، اگر مصالح سیاسی اجازه دهد، کار دشواری نخواهد بود.

شادروان دکتر علی‌اکبر فیّاض در حق یکی از شعرای پنجاه سال قبل مشهد نوشته بود که ایشان «اَشعرِ شُعرای خانوادهٔ خویش» است. اگر از استاد فیّاض دربارهٔ ملک‌الشعرای بهار پرسش می‌شد، بی‌گمان می‌گفت: «اَشعرِ شعرای معاصر ایران است». در فاصلهٔ بین «بهار» و آن شاعری که «اشعر شعرای خانوادهٔ خویش» است ما بی‌نهایت شاعر داریم، از طرفداران تجدّد تا هواداران سنّت. همهٔ اینها ــ که شمارشان به صدهزار نفر و بیشتر می‌رسد ــ دلخوشی‌هایی برای خود دارند: یکی بدان دلخوش است که استاد بزرگ و شعرشناسِ دقیق النظری همچون فیّاض ــ که علاوه بر احاطهٔ ژرف بر ادبیات کلاسیک فارسی و عربی، آگاهی پهناوری از ادبیّاتِ زبان‌های روسی و انگلیسی و فرانسوی و آلمانی و چندین زبانِ کهن مانندِ یونانی و لاتینی داشت ــ او را «اَشعَرِ شُعَرای معاصرِ ایران» دانسته و دیگری نیز بدان دلخوش که همان استادْ او را در حدِّ «اَشعرِ شعرای خانوادهٔ خویش» پذیرفته است. هنرمندی که از این گونه دلگرمی‌ها نداشته باشد هرگز به کارِ هنری نخواهد پرداخت. من می‌شناسم کسانی را که مجموعه‌های «شعر» چاپ می‌کنند و در روزنامه‌ها انواعِ دعوی‌ها را دارند و حتی «اَشعَرِ شُعَرای خانوادهٔ خود» هم نیستند، با اینهمه روزنه‌ای برای دلگرمی در عالم خیال البته برای خود می‌گشایند که اگر هم من «اَشعَرِ شُعَرای معاصرِ ایران» نباشم دستِ کم همان کسی هستم که فلان استاد یا نویسنده یا ناقد، خطاب به من، گفته است که «اگر تو وزن و قافیه و مسائل فنی شعر و ابعاد گستردهٔ زبان فارسی را بیاموزی ممکن است در آینده یکی از شعرای معاصر شوی.»

تمام کسانی که حتی اشعرِ شُعرای خانوادهٔ خود هم نیستند جای خود را در این کتاب خالی می‌بینند و تهِ دلشان از من گله دارند که چرا فصلی دربارهٔ ایشان ننوشته‌ام و بر محور یکی از همان گونه دلگرمی‌ها، بحثی دربارهٔ شعرِ ایشان نکرده‌ام.

معیارِ بنده در مرحلهٔ اول یک چیز بوده است و آن این که پروندهٔ شاعریِ گوینده، با مرگِ او، بسته شده باشد و تمام آثارش در اختیار معاصران باشد و قابلِ نقد و بررسی؛ دیگر این که چنین شخصی در عالمِ شعر و شاعری یکی از دو کار را کرده باشد: یا مثل نیما فرم تازه‌ای به وجود آورده باشد یا مثل بهار حال و هوای تازه‌ای را وارد فرم‌های شناخته‌شدهٔ شعر فارسی کرده باشد. فرم تازه بسیار دیریاب است اما ساختارهای نو همیشه مجال ظهور دارند. تمام شعرایی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند مصداق یکی از این دو امرند و بعضی ممکن است جامعِ هردو صفت باشند، مثل نیما و فروغ. یقین دارم که بسیاری از همان کسانی که حتی اشعرِ شعرای خانوادهٔ خود هم نیستند خواهند گفت: مگر ما «فرم تازه» به وجود نیاورده‌ایم؟ ما که در یک «شعر منثور» که نوشته‌ایم، «واو» را به آخر جمله بُرده‌ایم و مصدرِ «شمائیدن» و «توئیدن» را صرف کرده‌ایم. برای خاطرِ شریف این گونه مردم ساده‌لوح این یادآوری ضرورت دارد که یک «فرم نو» در ادبیات یک ملّت دیر و دور ظاهر می‌شود و به گفتهٔ الیوت مهم‌ترین واقعهٔ فرهنگی برای یک ملت همین ظهور یک «فرم نو» در ادبیات ایشان است.

همان کسان که حتی «اشعرِ شعرای خانوادهٔ خود» هم نیستند خواهند گفت: گورِ پدرِ الیوت و نظریه‌اش در باب «فرم تازه»، مگر ما با «شعر»های منثوری که «نوشته‌ایم» فضای تازه و حال و هوای جدیدی را وارد زبان فارسی نکرده‌ایم؟ همین که در شعرهای منثورِ ما اشاره به «شیشهٔ سرکه‌شیرهٔ مادربزرگ بر گوشهٔ طاقچه» شده است و یک امر کاملاً خصوصی را وارد «شعر» کرده‌ایم، جز این است که حال و هوایی مطبوع و شیرین وارد شعر فارسی شده است؟ ژرف‌ساختِ تعبیرات ایشان چیزهایی در همین حوالی است، گیرم لعابی از اصطلاحات فهم‌نشدهٔ فرنگی هم در آن میان سر و کلّه‌اش پیدا شود.

در این کتاب، عارف و عشقی، با تمام ضعف‌های صوریِ کارشان و حتی با غلط‌های فاحشِ عروضی و دستوریِ شعرشان فصولی را به خود اختصاص داده‌اند زیرا نبضِ شعرشان با زندگیِ عصرشان تپیده است: حرف‌هایی از نوعِ «بعد از این بر وطن و بوم و

برش باید ...» یا «نسلِ میمونم و افسانه بود از خاکم» یا «هرانکه بی‌خبر از فنّ ...مالی شد...» هنوز بر سرِ زبان‌ها است و شاید هم همیشه باشد تا چه رسد به پاره‌هایی از «سه تابلو مریم». تصنیف‌های عارف ــ که موضوعاتِ تاریخی و شأنِ نزولِ آنها مشمولِ مرورِ زمان شده است ــ هنوز بر لبِ زن و مردِ ایرانی جاری است: «از خونِ جوانانِ وطن لاله دمیده» و «ای دستِ حق پشت و پناهت باز آ» و «گریه را به مستی بهانه کردم». اینها در حد همین حرف‌ها، که بعضی از آنها حالتِ ضرب‌المثل به خود گرفته است، یک قرن است که در زبان فارسی حضورِ همیشگی دارند، ولی بسیاری از استادان بزرگ که تمام ظرایفِ زبان و قواعدِ نحوی و صرفی و بلاغی را به حدِ کمال رعایت کرده‌اند، هرگز کسی به سراغ دیوان‌های ایشان نمی‌رود و فقط در میانِ خانواده و دوستانِ خانوادگی مطرح‌اند و از بابت ادای دین به بزرگ خانواده. وقتی چنین استادانی را با عارف و عشقی بسنجیم می‌بینیم که عارف و عشقی حال و هوای تازه‌ای را واردِ شعر فارسی کرده‌اند که هنوز هم موردِ نیاز جامعه است و برای دیوان ایشان «بدیل» نمی‌توان یافت.

در مقابلِ این دو شاعرِ زنده و پرحرارت، ولی به لحاظ ساختارْ اندک‌مایه، شاعرانی در این کتاب آمده‌اند که هم حال و هوای تازه‌ای را وارد شعر فارسی کرده‌اند و هم ساختارهای بدیعی به شعر فارسی بخشیده‌اند: نیما، توللی، اخوان، شاملو، فروغ و سپهری و در عالمِ خودشان دهخدا و ایرج و پروین و بهار و چند تنِ دیگر.

شاعرانی از نوعِ ادیب پیشاوری یا ادیب‌الممالک یا سیداشرف و یا لاهوتی و فرخی یزدی و شهریار و خانلری و گلچین گیلانی و افراشته و حمیدی و مشیری، در عوالم خودشان، هم حال و هوای تازه دارند و هم ساخت و صورت‌های مناسبی، گاه‌گاه، برای کار خود یافته‌اند، گیرم تجدّدِ ایشان چندان چشم‌گیر و خیره‌کننده نباشد.

آمدن فصولی در باب ادیب نیشابوری و یا رهی معیری یا فروزانفر در این کتاب طرداً للباب است. می‌توان آن فصول را ضمائم و حواشی تلقّی کرد. آنچه در باب دولت‌آبادی و محمد مقدم و تندرکیا آمده، نوعی دیگر طرداً للباب است، زیرا ادیب نیشابوری و رهی و فروزانفر اگر حال و هوای تازه‌ای را واردِ شعر عصر خود نکرده و ساختار جدیدی را نیازموده‌اند، به هر حال، نمونه‌هایی از شعرشان، برای گروهی از اهل ادب، همیشه خواندنی بوده است و جمعی مشتاق خود داشته‌اند امّا دولت‌آبادی و محمد

مقدّم و تندرکیا، در مقام نظریّه کوشیده‌اند حرف تازه یا صورت تازه‌ای ارائه کنند، ولی به خلق نمونه‌ای که جامعه آن را «شعر» تلقّی کند و بر سر زبان‌ها باشد، هرگز توفیق نیافته‌اند. به همین دلیل دیوان رهیِ معیّری یکی از پُرفروش‌ترین دیوان‌های شعر معاصر است ولی آثار آن سه تن نظریّه‌پرداز اگر چاپ شود، کمتر می‌تواند خواننده‌ای داشته باشد و اگر خواننده‌ای برای آنها بتوان تصور کرد محققان تاریخ تحولِ شعرِ فارسی خواهند بود که آن آثار را می‌خوانند برای «دانستن» و نه برای «التذاذ»، حال آن‌که در عالم «هنر»، ما با «التذاذ» سروکار داریم نه با «دانستن».

یک نکته را هم همین‌جا بگویم که در بررسی مطبوعاتِ ادبی قرن بیستم، نامِ شاعران را به همان صورتی که مترجمان آورده‌اند نقل کرده‌ام، مثلاً هانری هاینه / هانری هاین / اینریخ آینه. حفظ این صورت‌ها، می‌تواند در بعضی مسائل فرهنگی ارزش خود را داشته باشد.

در خلال مباحث این کتاب، هنگام بررسیِ روابطِ بعضی از شعرهای معاصر ایران با شعر فرنگی، بارها و بارها به دفاع از خلّاقیّت این شاعران ایرانی پرداخته‌ام و اعتراف کرده‌ام که من خود بیش از هرکس دیگری، در عالم شعر و شاعری می‌توانم جزء متّهمان به اخذ و اقتباس از شعر دیگر زبان‌ها باشم و چه غم اگر توانسته باشم در این راه در زبان فارسی شعری آفریده باشم که زمانه آن را به عنوان شعر فارسی پذیرفته باشد و الهام‌بخش آن، پاره‌ای از ادبیات سرزمینی دیگر و سخنِ شاعری در زبانی دیگر باشد. دوستی می‌گفت چیزی شبیه این حرفِ تو را که می‌گویی:

کاش می‌شد که روزی دلم را
مثلِ بذری بکارم که فردا،
باروَر گردد و نسلِ عُشّاق،
از بسیطِ زمین برنیفتد.
می‌توان مانْد ازین گونه آیا؟

در جایی خوانده‌ام ولی متأسفانه موردش را به یاد نمی‌آورْد. گفتم من آن شعر را نخوانده‌ام ولی چهل سال و بیشتر با تعبیر «حَبَّةُ القلب» (دانهٔ دل) از استعاره‌های بسیار

رایجِ تصوّف[۱] درگیر بوده‌ام و این شعر را به همین مناسبت هم عنوان «حَبَّةُ القلب» داده‌ام. با اینهمه اگر چنان شعری باشد و من آن را نخوانده باشم، پیشاپیش، به فضل تقدّمِ آن شاعر اعتراف می‌کنم. به هیچ روی قصد ورود به چنین بحثی را نداشتم. می‌خواستم ستایشی کنم از هنرِ شاعرانِ بزرگی که در عصرِ ما، با الهام از «جهانِ شعریِ» سرزمین‌های دیگر، شعرِ فارسی را رنگ و بوی تازه‌ای داده‌اند و «هوای تازه»‌ای را واردِ ریهٔ شعرِ فارسی کرده‌اند. همین و بس! سالها قبل در جایی خواندم که وقتی الیوت مشغولِ «ساختنِ» «سرزمینِ ویران» بود کیفِ او همواره پُر بود از ویرایش‌های گوناگون «کمدیِ الاهیِ» دانته و او خود این شعر را به منزلهٔ راهنمایی برای «دوزخِ» اروپایِ بعد از جنگ جهانیِ اول به کار می‌گرفت.[۲] و هم او بود که می‌گفت: شاعرِ خام و بی‌تجربه تقلید می‌کند و شاعرِ پخته و خلّاق می‌رباید.[۳]

جملهٔ درخشانی که در اغلبِ فصولِ این کتاب، صفحه‌به‌صفحه، می‌گسترد این است که «تمام تحوّلات و بدعت‌ها و بدایعِ شعر مدرن ایران تابعی است از متغیّر ترجمه در زبانِ فارسی.» آنچه شعرِ اخوان و فروغ و سپهری و شاملو را در نمایشگاه بین‌المللی شعرِ جهان، به حدّی رسانده است که مایهٔ سرشکستگیِ ما ایرانیان نباشد، همین پیوندی است که زبانِ فارسی، در شعرِ اینان، با «جهانِ شعریِ» مغرب‌زمین برقرار کرده است. از حدِّ:

پابوسِ سگانِ تو نگویم هوسم نیست
دارم هوس امّا چه کنم دسترسم نیست

که فقط از حافظهٔ موروثیِ جامعه سوءِ استفاده می‌کرد به این گونه سخن رسیدن:

اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور
و یک دریچه که از آن
به ازدحامِ کوچهٔ خوشبخت بنگرم

که می‌کوشد حافظه‌ای نو برای جامعه بیافریند، فقط و فقط از رهگذر چنین پیوند

---

۱. در کتاب مرموزاتِ نجم‌الدین رازی که چاپ کرده‌ام.

2. *Homer to Joyce*, Wallace Gray, Macmillan Publishing Co., 1985, p. 202.

3. Immature poets imitate; mature poets steal. (the sacred wood 1920)

فرخنده‌ای امکان‌پذیر شده است و حاصلِ تلاشِ چندین نسل است، در طول یکصد سال، و این مسأله‌ای است که در ادبیّات معاصر عرب نیز، عیناً، اتفاق افتاده و جای دیگری از آن سخن گفته‌ام.[۱]

شعر، مثل هر هنرِ دیگری، خیابانی است دوطرفه. از یک سوی هنرمند در حرکت است و از سوی دیگر جامعه و تاریخ. اگر از طرفِ مقابل، نشانه‌ای از پذیرفتن دیده نشود، هنرِ راستین به سامان نرسیده است. در شکلِ یک‌طرفهٔ ماجرا، همه کس می‌تواند نظریّه‌پردازی کند و به تعبیرِ ابن‌سینا، با زیرکساریِ دُم‌بریده، خود را نامزدِ جایزهٔ نوبل بداند. راه از آن طرف تا بی‌نهایت باز است. همیشه باز است. روزنامه‌ها خوراک روزانهٔ خود را همیشه می‌طلبند. ولی شعر، شعرِ حقیقی، در تاریخ ادبیات هر ملتی همان است که بر لبانِ همگان یا بخش‌هایی از جامعه جاری باشد، مثل شعرهای ایرج و پروین و فروغ و مثل شعرهای اخوان و سپهری و شهریار و شاملو و بهار.

از این دفتر توقّعِ کتابِ گسترده و کاملی، در این موضوع، نباید داشت. یادداشت‌هایی است که هرکدام نکته‌ای را عرضه می‌دارد. غالباً حاصل تأملِ شخصیِ نویسنده است، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، به‌ویژه در پرینستون سال‌های ۱۹۷۵-۱۹۷۸. نوعی تکمله است بر ادوارِ شعرِ فارسی. مجموعه‌ای است از تاریخ ادبیات، نقدِ ادبی، و تا حدودی ادبیاتِ تطبیقی، بی‌آنکه نویسنده برای چنین ترکیبی عزم و اراده‌ای از قبل داشته باشد. عنوان دومِ کتاب را می‌خواستم «جایِ پایِ شعرِ فرنگی در تحوّلِ شعرِ معاصر ایران» قرار دهم تا بتواند بخش اصلی هدف و نیز محتویاتِ کتاب را، تا حدودی، آینگی کند، اما به پیشنهادِ بعضی دوستان صرف نظر کردم. و الحمد لِلّه اَوَّلاً و آخراً.

ش.ک.
تهران، فروردین ۱۳۹۰

---

۱. بنگرید به **شعر معاصر عرب**، نشر سخن، مقدمه: آب در ظروفِ مرتبطه.

چشم‌اندازی دیگر

ادب و شعر مشروطیت، برخلاف دیگر ادوار ادبی زبان فارسی، حاصل یک دگرگونی بنیادی است. تحولی در مجموعهٔ نهادهای اجتماعی روی داده و در ادب مشروطیت به‌طور آشکار و محسوس انعکاس یافته است. برای نمونه اگر تحولی را که شعر و ادب عصر صفوی ــ با تمام خصایص بارز اسلوبش ــ نسبت به‌عصر تیموری داشته در نظر بگیریم و آن را با دگرگونی و تغییری که در عصر مشروطیت روی داده، بسنجیم به‌خوبی می‌توانیم دریابیم که عامل تغییر در ادب مشروطیت چه مایه نیرومند و بنیادی بوده است.

تغییرات اجتماعی و تاریخی‌ای که مرز سبک‌ها و شیوه‌ها را در تاریخ ادب ما به‌وجود آورده‌اند، در اغلب موارد بسیار کمرنگ و نامرئی هستند؛ در صورتی که عامل تغییرات در ساختمان اجتماعی عصر مشروطیت، عاملی است همه جانبه و محسوس که نیازی به‌رسیدگی دقیق و با بینش مسلّح ندارد. چندان خطوط مرزها، آشکار و روشن است که هر بیننده‌ای با اندکی مقایسه، حدود کار را به‌خوبی در می‌یابد.

ادبیات مشروطیت، در قیاس با دورهٔ قبل از آن مثل آن می‌ماند که دو رنگ کاملاً متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهیم، مثلاً سیاهی در کنار سپیدی. امّا مرز ادبیات در دیگر ادوار، از مقولهٔ این دو رنگ متضاد نیست، بلکه مانند آن است که از رنگ سفید به‌خاکستری کمرنگ و بعد پررنگ و آنگاه به‌رنگ سیاه برسیم، فقط با دقّت علمی و جستجوی فنی است که دگرگونی را می‌توان احساس کرد.

علت این روشنی مرزها در ادب مشروطیت، چنان که یاد شد، دگرگونی بسیار محسوسی است که در مجموعهٔ نهادهای اجتماعی ایران روی داده و برشعر و ادب تأثیر

گذاشته است. تأثیری محسوس و ملموس که همهٔ جوانب ادب را دگرگون کرده است.

ادب مشروطیت، از کجا آغاز می‌شود؟ از آن‌جا که فکر مشروطیت آغاز می‌شود. فکر مشروطیت از کجا آغاز می‌شود؟ از فرمان عدل مُظَفَّر؟ ــ نه. از هنگامی که جامعهٔ ایرانی از حالت بستگی و انزوا بیرون آمد و دانست که جز او، و جز شیوهٔ زندگی و حکومت او، شیوه‌های دیگری برای زندگی و حکومت وجود دارد. از مقایسهٔ زندگی خویش با جوامع دیگر به‌فکر آزادی دست یافت. ظلم و بیدادگری چیزی نیست که در عصر قاجار برتاریخ ما سایه‌افکن شده باشد. تاریخ، سراسر ظلم است و بیدادگری، و همیشه تودهٔ مردم در فشار و زحمت بوده‌اند و تاریخ هم نسبت به‌ایشان بی‌اعتنا و بی‌رحم و کر. بنابراین عامل ظلم و بیداد از دیرباز برتاریخ ما، و برتاریخ اغلب ملل جهان ــ به‌خصوص در دنیای قدیم ــ حکومت داشته و چیز تازه‌ای نبوده است، پس عامل دیگری را که عامل اصلی پیدایش اندیشهٔ آزادی و حکومت مردم است باید جستجو کرد، و آن عامل آگاهی نسبت به‌شرایط زندگی دیگران است. مردم ایران هنگامی به‌اندیشهٔ دمکراسی دست یافتند که دانستند بعضی ملل دیگر جهان به‌نوعی دیگر از حکومت دست یافته‌اند. این سنجش و شناخت بود که مایهٔ اصلی حکومت مشروطه را به‌وجود آورد.

فکر دموکراسی و اندیشهٔ حکومت به‌شیوهٔ عاقلانه و ایجاد دگرگونی در نظام حکومت کی و کجا در ایران پیدا شد؟ این یکی از پرسش‌هایی است که پاسخ آن را به‌آسانی نمی‌توان داد. اغلب تصوّر می‌کنند که فکر آزادی از دوران حکومت فتحعلی شاه و در گیرودار جنگ‌های ایران و روس پیدا شده است، اما چنین نیست. باید این اندیشه را در نخستین ادواری جستجو کرد که ایرانیان از طرز حکومت دنیای غرب (انگلیس و فرانسه) آگاه شدند. یکی از نخستین ایرانیانی که از نظام حکومت غرب آگاهی داشته و به‌صراحت آرزو می‌کند که در ایران هم بشود نظامی همچون نظام حکومت فرنگ برقرار کرد، شیخ محمدعلی حزین لاهیجی شاعر عصر صفوی و افشاری است (۱۱۸۰-۱۱۰۳) که در شرحِ احوالِ خویش می‌گوید: «مملکت خراب و ضوابط و قوانین ملکی در آن چندسالهٔ ایّام فترت، همه از هم ریخته و پادشاهِ صاحبْ اقتدار و با تدبیری و رائی بایست که تا مدتی به احوالِ هر قصبه و قریه [و] محال پردازد و به صعوبت تمام مُلک را به اصلاح آورد. این خود در آن مدّتِ قلیله نشده بود. و از

مقتضیات فلکیّه، در این ازمنه، رئیسی که صلاحیّتِ ریاست داشته باشد، در همه روی زمین، در میان نیست و در حال هریک از سلاطین و رؤسا و فرماندهانِ آفاق، چندان که اندیشه رفت ایشان را از همه رعیت یا از اکثرِ ایشان، فرومایه‌تر و ناهنجارتر یافتم؛ مگر بعض فرماندهانِ ممالکِ فرنگ که ایشان در قوانین و طُرُقِ معاش و ضبطِ اوضاع خویش استوارند. و از آن ــ به سببِ مباینتِ تامّه ــ به حالِ خلقِ سایرِ اقالیم و اَصقاع فایده چنان نیست»[1] و پس از او، یکی دیگر از ایرانیان که اطلاع دقیق‌تری از نظام حکومت انگلیس داشته آگاهی‌هایی در این باب عرضه می‌کند که به‌جای خود قابل ملاحظه است. این نویسنده که عبداللطیف شوشتری است، در کتاب خود تحفةالعالم (تألیف‌شده بین ۱۱۹۰-۱۲۱۹) می‌گوید: «... متاعِ علم و فضل در جهان کاسد افتاده و دیگر مثلِ این افاضلِ نامدار به عرصهٔ ظهور آمدن دشوار است و امری است محال. آری در بعضی بلادِ فرنگستان مانندِ انگلستان و دیگر اماکن ــ که در قوانینِ سلطنت و مملکت‌داری گردهٔ یونانیان را برداشته‌اند و به نیروی التفاتِ سلاطین ... مُرفّه و به اعلا درجهٔ عزت و اعتبارند ــ آن قدر افاضل و دانشمندان در آن کشور به عرصهٔ وجود آمده‌اند که احصای آنها عسیر است.»[2] و چنان که می‌بینیم وی از بسیاری جوانب حکومت دمکراسی آگاهی داشته و از مجمع فراماسن‌ها نیز بی‌خبر نبوده است.

البته این دو تن، به‌طور قاطع، نخستین کسانی نیستند که از حکومت دمکراسی آگاهی داشته‌اند و دست کم در ذهن خود به‌نوعی مقایسهٔ اوضاع اجتماعی ایران با کشورهای آزادی یافتهٔ جهان پرداخته‌اند. چه بسا که پیش از ایشان هم کسانی به‌چنین اندیشه‌هایی دست یافته بوده‌اند و ما اطلاعی از آنها نداریم.

امّا پس از این دو تن، نمونهٔ اندیشه‌های آگاهی بخش، لحظه لحظه افزون‌تر می‌شود. حتی در میان حکمرانان نیز بعضی به‌نوعی مفهوم استعمار و تسلط غرب را احساس می‌کرده‌اند؛ چنان که در خصوص کریم خان زند نوشته‌اند که:

---

۱. تاریخ حزین، چاپ سوم، کتابفروشی تأیید، اصفهان، ۱۳۳۲، صص ۹۲-۹۳.

۲. تحفة العالم، چاپ سنگی، حیدرآباد، به اهتمام میرزا حسین طهرانی در مطبع شوکت الاسلام به زیور طبع درآمد، صفحهٔ ۶۸ مؤلف در صفحات بعد، یعنی ۱۸۰ به بعد به تفصیل تمام در باب قوانین و عادات و رسوم فرنگی‌ها، از قبیلِ دوئل کردن و فراماسونری و ... بحثِ درازدامنی دارد که از هر جهت قابل بررسی است.

ایلچی از جانبِ دولتِ خلودْآیت انگلیز به دربارِ معدلت‌مدارِ والاجاه کریم خان وکیل الدولهٔ جم‌اقتدارِ زند آمد. آن والاجاه مدتی او را طلب ننمود و به نزدِ خود او را حاضر نساخت. وزرا به خدمتش عرض نمودند که «ایلچی از جانبِ پادشاهِ انگلیز آمده، چرا او را به حضورِ خود طلب نمی‌فرمایی؟» فرمود «اگر با پادشاهِ ایران مهمّی دارد ما پادشاه ایران نیستیم ما وکیل دولتِ ایرانیم. پادشاه ایران شاه اسماعیل (= نوهٔ شاه سلطان حسین صفوی) است و در قلعهٔ آباده می‌باشد. ایلچی را به خدمت او ببرید و کارش را انجامی بدهید و اگر با ما کاری دارد، ما با وی کاری نداریم.»
بعد از مباحثهٔ بسیار به وزرای خود فرمود که «آنچه شما ازیشان احساس نموده‌اید، مطلب و حاجتِ ایشان چیست؟» عرض نمودند که «مطلب و حاجت ایشان آن است که با پادشاه ایران بنای دوستی و آمد و شد گذارند و از نفایس فرنگ و هندوستان ارمغانی‌ها و هدیه‌ها و تحفه‌ها به حضرتش آورند و بالیوسِ[1] ایشان در ایران جای گیرد و بنای معامله گذارد و امتعه و اقمشه و ظروف واوانی و آلات و اسباب از فرنگ و هند به ایران آورند و مهم‌سازی اهل فرنگ و هند و ایران شود و امور رواج یابد.»
از شنیدنِ این سخنان بسیار خندید و گفت: «دانستم مطلب ایشان را. می‌خواهند به ریشخند و لطایف الحیل پادشاهی ایران را مالک و متصرف گردند، چنان که ممالک هندوستان را به خُدعه و مکر و تزویر و نیرنگ و حیله و دستان به چنگ آورده‌اند.» و مانندِ رستم دستان، به دو زانو نشست و دست بر قبضهٔ شمشیر خود گرفت و مانندِ نرّه‌شیر غرّید و فرمود: «ما ریشخندِ فرنگی به ریشِ خود نمی‌پذیریم و اهلِ ایران را به هیچ وجه من الوجوه، احتیاجی به امتعه و اقمشه و اشیاء فرنگی نیست زیراکه پنبه و پشم و کُرک و ابریشم و کتان در ایران زیاده از حد و اندازه می‌باشد. اهلِ ایران هرچه می‌خواهند خود ببافند و بپوشند...»[2]

جنگ روس و ایران در عصر فتحعلی شاه، یکی از نقطه‌های روشن این ماجراست. در همین سالهاست که بعضی ایرانیان در ضمن سفرهایی که به انگلستان و روسیه کرده‌اند، از پیشرفت‌های شگفت‌انگیز این سرزمین‌ها سخن گفته‌اند و ما در این خصوص

---

۱. یادداشت مصحح کتاب: نمایندگان محلّیِ دولِ اروپایی را در بنادرِ ایران و عثمانی «بالیوز» می‌نامیدند.
۲. رستم التواریخ، ۳۸۲-۳۸۳.

دو سفرنامهٔ جالب داریم که هرکدام به‌گونه‌ای توجّه ایرانیان را به‌طرز زندگی و حکومت کشورهای دیگر آشنا می‌کند و این دو تن عبارتند از: مصطفی افشار نویسندهٔ سفرنامهٔ خسرومیرزا به پطرزبورغ (۱۲۴۵-۱۲۴۴) و دیگری میرزاصالح شیرازی است که گزارش مسافرت خویش را به انگلستان به‌طور یادداشت روزانه نوشته است.

ایران در اثر جنگ با روسیه، و احساس ناتوانی و ضعف در برابر امکانات مادی آنها و نظم و ترتیبی که داشتند، بیش و کم بیدار شد و چند تن از سیاستمداران آن روزگار به‌فکر اصلاحات افتادند. بی‌هیچ گمان بزرگ‌ترین مصلح ایران در این عصر، عباس میرزای نایب‌السلطنه (۱۲۴۹-۱۲۰۲ ه.ق) است که وزیرش میرزا عیسی قائم‌مقام (وفات: ۱۲۳۷ هق) از پیشروان فکر جدّی اصلاحات است. در طلیعهٔ اصلاحات عباس میرزا باید از گروه محصلانی که برای کسب تمدّن و علم جدید به‌فرنگ فرستاده یاد کرد. نخستین کاروان معرفت[1] در ۱۲۲۶ هق (=۱۸۱۱م) به‌سوی اروپا حرکت کرد. در این کاروان بیش از دو تن که به قصد تحصیل سفر می‌کردند، کسی نبود و از این دو محصّل اعزامی، یکی به‌کار علم طب پرداخت و پس از شش سال به‌ایران بازگشت و دیگری پس از یک سال و نیم درگذشت. پس از این دو تن یک هیئت پنج نفری روانهٔ انگلستان شدند. مسافرت ایشان که از ۱۲۳۰ هق. (=۱۸۱۵م) آغاز شد، از طریق روسیه بود به‌لندن. در میان این جمع پنج نفری دو تن سرآمد بودند که بعدها نام ایشان را در تاریخ تحوّلات اجتماعی این دوره بسیار می‌شنویم: یکی میرزاصالح شیرازی و دیگری میرزا جعفر مهندس (مشیرالدولهٔ بعدی)

عباس میرزا، واقعاً قصد اصلاح داشت و از هیچ گونه کوششی دریغ نمی‌کرد. خوب فهمیده بود که فقط از رهگذر اخذ تمدن فرنگی می‌توان نظام تازه‌ای در زندگی و حکومت ایجاد کرد. وی فرستادن چند محصّل را، برای رسیدن به‌مقصود کافی نمی‌دانست. از این نظر بود که درصدد برآمد که توجّهِ فرنگی‌ها را به‌این سرزمین جلب کند. و این کار او یکی از فکرهای عجیب اوست.

کوشش‌های عباس میرزا در کنار خودخواهی و سفاهت خاقان مغفور، فتحعلی شاه،

---

۱. این تعبیر، عنوان مقاله‌ای است از استاد مجتبی مینوی که در مجلهٔ یغما، سال ۱۳۳۲، دربارهٔ همین موضوع نوشته شده است.

به‌جایی نرسید، و ایران براثر خودکامگی فتحعلی شاه شکست‌های پی در پی خورد. هرچه عباس میرزا نشاط اصلاح و تجدّد و حرکت و پویائی داشت، فتحعلی شاه، ساکن و خودخواه و ساده‌دل بود و سرانجام این غرور و خودخواهی کار خود را کرد و آن شاهزادهٔ باکفایتِ اصلاح‌طلب در سنِّ چهل و پنج سالگی به بیماری کبدی درگذشت (۱۲۴۹) کسی که بعضی از مورخانِ فرنگی او را «شریف‌ترین فردِ خاندانِ قاجار» خوانده‌اند.

دورهٔ دوّم اصلاحات اجتماعی، دوره‌ای است که با فعالیت‌های امیرکبیر (مقتول به‌۱۲۶۸ هق) آغاز می‌شود. بی‌هیچ گمان بزرگ‌ترین مصلح سیاسی ایران در عصر قاجار امیرکبیر است[۱] و اقدامات همه جانبهٔ او را در کار تجدید بنای اجتماعی ایران در این خطوط می‌توان فهرست‌وار یاد کرد:

۱. دارالفنون: برای گسترش دانش جدید در ایران، دارالفنون را با نظم و شیوه‌ای خاص تأسیس کرد و استادانی از فرانسه و اتریش و ایتالیا دعوت کرد که در رشته‌های علوم طبیعی و طب و علوم نظامی و غیره به‌تدریس بپردازند.

۲. روزنامهٔ وقایع اتفاقیه: که نخستین شمارهٔ آن به تاریخ ۵ ربیع‌الاول ۱۲۶۷ مطابق ۱۸۵۱ میلادی نشر یافت گویا بعدها به عنوان «روزنامهٔ دولتِ علیّهٔ ایران» ادامه یافته است. با همهٔ محدودیت‌هایی که از دید اطلاع‌رسانی درین‌گونه مطبوعات وجود داشته در تحول فکری جامعه تأثیر بسیاری به جای گذاشته است.

۳. دیگر اقدامات: امیرکبیر، با همهٔ فرصتِ کمی که داشت، از همان آغاز در جهتِ

---

۱. در سالهایی که در کتابخانهٔ مجلس سنا مسئول نسخه‌های خطی بودم (حدود ۱۳۴۵-۱۳۴۸)، مرحوم مهدی بامداد (۱۲۷۶-۱۳۵۳) به آنجا رفت و آمد داشت و مشغول نوشتنِ کتاب رجال ایران در سه قرن اخیر بود. او غالباً روزنامه‌های دورهٔ قاجاری و منابع کارِ خود را می‌خواست و بنده می‌کوشیدم که او را در این راه یاری کنم. وقتی چاپ اول کتاب نشر یافت، مقدمهٔ بسیار کوتاهی داشت در چند سطر و در آنجا عبارتی آورده بود بدین مضمون که وقتی این کتاب را بخوانید خواهید دید که در میانِ اینهمه «رجال» جز دو سه تن «نیست در شهر نگاری که دل از ما ببرَد». یک روز از ایشان پرسیدم که «آیا ممکن است بفرمایید که به تشخیصِ خودِ سرکار این سه تن کیان‌اند؟» با قاطعیت فرمود: «آری، میرزا تقی خانِ امیرکبیر، میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام ...» نفرِ سوم را هرچه جویا شدم حاضر نشد پاسخ دهد، تَمَجمُج کرد، شاید منظورش دکتر محمد مصدق بود، ولی هیچ تصریحی نکرد. مصدق تازه درگذشته بود. بعدها که تحریر مفصّل‌ترِ کتاب را در شش مجلّد منتشر کرد باز هم دربارهٔ مصدق سکوت کرد. شاید به این دلیل که نمی‌توانست با وجودِ سانسورِ دولت، نظرِ خودش را در حقِ او اظهار کند.

کاستن از استبداد سلطنتی و ایجاد نظم و قانون و تنظیمِ محاکمِ عدلیّه و ایجاد چاپارخانه و اصلاح مالیّه و مخصوصاً رسیدگی به احوال قشون و لشکر و فراهم کردن مقدماتی در جهتِ ایجاد صنایعِ نظامی و غیرنظامی، بسیاری کوشید. تمام اقدامات او بنیادی و در جهت نظم و انضباط بود.

امیرکبیر، مانند همهٔ مصلحان ملّی که به‌نیروی بیگانه اتکا ندارند، دشمنان بسیار داشت و سرانجام چنان که می‌دانیم در اثر دسیسه‌های دشمنان و جهل و سفاهت ناصرالدین شاه کشته شد و دنبالهٔ اقدامات جدّی او ناتمام ماند. پس از او وزارت به‌دست میرزا آقاخان نوری، اعتمادالدوله، افتاد. وی از ۱۲۶۸ تا ۱۲۷۵ هق فرمانروا بود و در جهت مخالف اصلاحات امیرکبیر قدم برمی‌داشت. وی از ارکان سیاست انگلیس در ایران بود. با این همه اندیشهٔ تجدّد و تجدید، دیگر چیزی نبود که به فراموشی سپرده شود؛ زیرا از حوزهٔ محدود چند تن تجاوز کرده و گسترش می‌یافت.

ناصرالدین شاه، سرانجام ناگزیر شد که میرزاآقاخان نوری را از صدارت برکنار کند و «شورای دولت» را به‌شیوهٔ اروپائیان تأسیس کند. اندیشهٔ تأسیس این شورا از افکار میرزاجعفرخان مشیرالدوله بود؛ امّا این شورا نیز به‌زودی از کار افتاد و بی‌نتیجه ماند. پس از میرزاجعفرخان مشیرالدوله، سیاست‌مدار مصلح دیگری که قابل یادآوری است میرزا حسین‌خان مشیرالدوله، سپهسالار اعظم، است (۱۲۹۸-۱۲۴۳) که از دست‌پروردگان امیرکبیر بود. وی دوازده سال نمایندهٔ ایران در عثمانی بود و شاید براثرِ اعلان حکم دستوری (مشروطیت) در آن سرزمین، وی در مدتی که در سرزمین عثمانی بود از اندیشه‌های مصلحان اجتماعی ترک آگاهی یافت و با بسیاری از سران تجدّدخواهی عثمانی دوستی نزدیک پیدا کرد. وی در نامه‌هائی که به‌دربار ایران می‌نوشت به‌بسیاری از نکته‌ها در خصوص اندیشه‌های تجدّدخواهانهٔ خویش ـ با توجّه به تحوّلات عثمانی ـ اشاره کرده است و از محسنات «پارلمنت» و «مبعوثان ملّت» سخن گفته است و از اینکه روزنامهٔ دارالخلافهٔ تهران، مردم را در جریان وقایع سیاسی جهان قرار نمی‌دهد انتقاد کرده است و می‌گوید: «هروقت روزنامهٔ دارالخلافه اخباری از دول خارجه خواست درج نماید، تفحّص نمود یک حکایت مضحکی که به‌هیچ وجه دخل به

اخبار ندارد، درج نمود.» و از ضعف اقتصادی و صنعتی ایران انتقاد کرده است.[۱]

سپهسالار، اصلاح نظام حکومت ایران را منوط به‌تأسیس «دارالشورای کبری» یا «دربار اعظم» می‌دانست و براین اساس لایحه‌ای تنظیم کرد که ادارهٔ کل امور مملکت به‌عهدهٔ مجلس «مشورت وزراء» واگذار گردد. مجلسی که از «صدراعظم» و نُه وزیر تشکیل می‌شد. وزرا در برابر صدراعظم مسئولیت داشتند و صدراعظم در برابر شاهْ مسئول بود. وزارت‌های نُه‌گانه، عبارت بودند از: وزارت داخله، خارجه، جنگ، مالیات، عدلیه، علوم، فواید، تجارت و زراعت، دربار و صدارت عظمی.[۲] «دربارِ اعظم» عبارت بود از هیئت اجتماع این وزارت‌ها که «هیئت دولت» هم خوانده می‌شد. ناصرالدین شاه در بیستم شعبان ۱۲۸۹ هق لایحهٔ پیشنهادی سپهسالار را ـ مبنی برتأسیس این شورا ـ تصویب کرد و مجلس مشورت وزرا در دوم شوال همان سال افتتاح گردید.

از کارهای اساسی سپهسالار: «تنظیم بودجهٔ خاص قشون و تفکیک آن از دخل و خرج عمومی مملکت، تأسیس مدارس نظام، استخدام متخصّصین نظامی از اتریش، حذف مناصب ارثی و الغاء امتیازات قشونی، برقرار کردن تشکیلات نظامی به‌سبک اروپا و احیاء قورخانهٔ ایران»[۳] بود. وی همچنین به‌نیّت احیاء اقتصادی و عمران ایران، امتیاز کشیدن راه‌آهنی از رشت به تهران و از تهران به خلیج فارس را به رویتر[۴]، یکی از اتباع انگلیس واگذار کرد که البته قرارداد وحشتناکی بوده است و در تاریخ قرن نوزدهم ایران بحث‌ها برانگیخته است. دیگر از کارهای برجستهٔ او نشر روزنامه‌ای بود به‌دو زبان فرانسه و فارسی که در نخستین شماره توقیف شد، زیرا از آزادی سخن گفته بود و تملّق و چاپلوسی را مورد انتقاد قرار داده بود. ناصرالدین شاه دستور داد منتشر نشود. سپهسالار نیز همچون خَلَف خویش، امیرکبیر، دشمنان بسیار داشت و در سفری که

---

۱. برای تفصیل اندیشه‌های اصلاحی سپهسالار رجوع شود به فکر آزادی، ص۵۷ به بعد.

۲. فکر آزادی، ص۸۱.

۳. همان، ۸۴.

۴. بارون جولیوس رویتر Baron Julius Reuter؛ این قرارداد در ۱۸ جمادی‌الثانی ۱۲۸۹ قمری برابر با ۲۵ ژوئیهٔ ۱۸۷۲ م بسته شد. براساس این قرارداد حق استفاده از تمامی معادن کشور (به‌جز معادن طلا و نقره و احجار کریمه) و جنگل‌ها و قنوات و تأسیس بانک و پست و تلگراف و کارخانجات به مدت هفتاد سال به رویتر انگلیسی واگذار گردید. نشر این امتیازنامه در اروپا سر و صدای بسیار به راه انداخت و روس‌ها با آن شدیداً به مخالفت برخاستند.

ناصرالدین شاه به اروپا کرد، صف مخالفان سپهسالار نیرومندتر و فشرده‌تر شد، زیرا جمع انبوهی از شاهزادگان و ملّایان که منافع ایشان را سپهسالار سد کرده بود با یکدیگر متّحد شدند و گفتند: سپهسالار در خاطر شاه رسوخی پیدا کرده «البته چون به‌تهران درآید، تغییر اوضاع دهد و در ملک و ملّت تبدیلات پدید آورد، و «قواعد فرنگی» به‌میان اندازد و رسوم و عادات مغرب زمینی‌ها را در مشرق زمین متداول سازد. آنگاه نفوذ و مراودت فرنگیان در ایران زیاد شود و قوّت و قدرت قدیمهٔ ایران از دست برود، بهتر آنکه اجماع کرده، نتایج خیالات و سیّئات عمل او را به‌حضور سلطان نگار دهیم تا او را مخلوع نماییم».[۱] و چنین کردند و شاه در مراجعت او را وادار به‌ترک مقام صدارت کرد.

یکی دیگر از رجال سیاست، که به‌هرحال نقش مؤثری در گسترش فکر آزادی داشته میرزا یوسف خان مستشارالدوله است. وی از کسانی بوده که برای اصلاح و تجدّد، معتقد به جلب مهاجر اروپایی بوده و پیش از این در باب این عقیدهٔ وی بحث کرده‌ایم؛ همچنین عقیدهٔ احداث راه‌آهن را با شدّت هرچه تمام‌تر تعقیب می‌کرده و حتی آن را مقدم بر قانون و حکومت دمکراسی می‌دانسته. دکتر فریدون آدمیت می‌نویسد: تا جایی که به تحقیق پیوسته، او در ایران اولین نویسنده‌ای است که گفت: منشأ قدرتِ دولت، ارادهٔ جمهور ملت است. می‌نویسد: «اختیار و قبول ملّت، اساس همهٔ تدابیر حکومت است و این کلمه از جوامع الکَلِم است.» در خصوص تفکیک قدرت دولت از قدرت روحانی نیز اولین بار او سخن راند. این فکر نو و مترقّی را نیز در ایران آورد که افراد مسلم و غیرمسلم (یعنی اقلیت‌های مذهبی) از نظر حقوق اساسی برابرند و همچنین قبل از میرزا ملکم خان، صریحاً، گفت: شاه و گدا در برابر قانون مساوی هستند.[۲] مستشارالدوله رسالهٔ یک کلمه را نوشت که براساس قانون اساسی فرانسه طرح‌ریزی شده بود، امّا سعی بلیغی کرده بود که آن را با مبانی شریعت نیز نزدیک کند و از گفته‌های علمای بزرگ اسلام شاهد آورده بود. و این رساله بعدها در سال ۱۳۲۳ که «انجمن مخفی» تأسیس شد، کتاب دستورالعمل اعضا و راهنمای انجمن بود. این مرد نیز براثر

---

۱. صدر التواریخ، محمدحسن خان اعتماد السلطنه، چاپ محمد مشیری، انتشارات وحید، تهران، ۱۳۴۹؛ نیز فکر آزادی، ص۹۲. اعتماد السلطنه می‌گوید «و آنچه مشهور است تقویتِ یکی از سُفرای دوَلِ اروپ، مقیم ایران، هم مزید بر علّت گردید.» صدر التواریخ، ۲۶۹.

۲. فکر آزادی، ص۱۸۶.

صراحتی که در دعوی خویش برای حصول آزادی داشت، گرفتار خشم ناصرالدین شاه شد و قبلهٔ عالم دستور داد کتاب «یک کلمهٔ» او را آن قدر برسرش کوفتند که چشمش آب آورد و چندی بعد در ۱۳۱۳ درگذشت. وی این کتاب را در ۱۲۸۶ نوشت و یک سال بعد در تهران منتشر کرد. نام نخستین آن روح‌الاسلام بود و نویسنده عقیده داشت که: «در آن کتاب به‌جمیع اسباب ترقّی و سیلویلیزاسیون از قرآن مجید و احادیث صریح، آیات و براهین پیدا کرده‌ام که دیگر نگویند فلان چیز مخالف آئین اسلام یا آئین اسلام، مانع ترقّی و سیویلیزاسیون است.»[1]

دگرگونی در نهادهای اجتماعی

انقلاب مشروطیّت، حاصل یک تغییر عمومی در مجموعهٔ نهادهای جامعهٔ ایرانی قرن سیزدهم بود. این دگرگونی ــ مانند آب در ظروف مرتبطه ــ در سطحی تقریباً یکسان حرکت داشت و اگر برای مردم آن روزگار چندان محسوس نبود، برای کسی که امروز به‌مجموعهٔ این تغییرات می‌نگرد امری آشکار است. تحولاتی که در ایران روی داد خود بخشی از تحولی بود که در سراسر شرق اسلامی در حال تکوین بود. در مطالعهٔ دگرگونی‌های اجتماعی این عصر، با در نظر گرفتن بعضی تفاوت‌های جزئی و صرف‌نظر از بعضی چهره‌هایی که نمایندهٔ اندیشه‌های تازه در محیط خود هستند، صبغهٔ مشترک و زمینهٔ یکسان دگرگونی‌ها را در سراسر جامعهٔ اسلامی به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد.

ایران و عثمانی (= یعنی ملت ترک) و کشورهای عربی (که در آن روزگار جزئی از امپراطوری عثمانی بودند) و کشورهای دیگر، حتی هند، از این تغییرات برخوردار بودند و با تفاوت‌های اندک، دگرگونی‌ها را به‌طور یکسان در زندگی همهٔ این ملّت‌ها می‌توان دید؛ به‌خصوص که بعضی از عوامل دگرگونی، در همهٔ این سرزمین‌ها، یک چیز بود و حتی افراد هم به‌طور یکسان در مجموعهٔ این سرزمین‌ها تأثیر بخشیده بودند؛ مثلاً شخصیت سیدجمال‌الدین اسدآبادی، در مجموع، تأثیری یکسان در کشورهای عربی و عثمانی (= ترکیه) و ایران داشت و در هرنقطه‌ای به‌تناسب شرایط اقلیمی، نتیجه‌ای

---

۱. اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، ص۱۵۵.

خاص بخشید. با اینکه وی می‌کوشید از وحدت اسلامی ــ که نوعی انترناسیونالیسم است ــ دفاع کند، حاصل کوشش‌های او بیداری ناسیونالیسم عرب، ترک و ایران شد و جنبش مشروطیت را در ایران و عثمانی به وجود آورد و انقلاب عرابی پاشا و مقدمات استقلال کشورهای عربی را به‌وجود آورد.

در میان نهادهای اجتماعی این عصر، عاملی که نیروی سازندهٔ آن، دست کم به‌ظاهر، فعّال‌تر از دیگر نهادها می‌نماید، **نهاد دین** است. دین در این عصر بیش از دیگر نیروهای اجتماعی، قابل توجّه و بررسی است و اگر در زیر پوستهٔ دین، دگرگونی‌های اقتصادی را بخواهیم جستجو کنیم، باز هم دین به عنوان یک عامل ظاهری و ثانوی که تا حدود بسیاری می‌تواند مفسّر و توجیه کنندهٔ دگرگونی‌ها باشد، قابل ملاحظه است.

فرهنگ، نیز مانند دیگر نهادهای اجتماعی درحال دگرگونی است. برخورد مدنیّت شرق و غرب، آگاهی نسبت به‌پیشرفت‌های صنعتی و نظامی و فکری اروپا و توجّه به‌عقب‌ماندگی شرق، حالت اضطراب و تپشی خاص در روح طبقهٔ اهل درد یا نخبگان این عصر گذاشته که در مجموع آثار فکری این روزگار مشاهده می‌شود.

نهاد حکومت و سیاست نیز با همهٔ تلاشی که برای حفظ ساختار ایستا و کهنهٔ خویش دارد، از پذیرفتن بعضی مسائل ناگزیر است. در حقیقت، مجموع تأثیرات نهادهای دیگر را در نهاد حکومت به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. تصمیماتی که ناصرالدین شاه برای تشکیل «هیأت وزرا» یا «مجلس مشورت وزرا» گرفت، همه و همه نشانه‌های ناگزیری او در برابر رویدادهای اجتماعی بود. حکومت تمام سعیش براین بود که وضع خود را به‌هرگونه هست حفظ کند و مردم می‌کوشیدند به‌هرگونه که هست نظام حکومت را دگرگون کنند. در جنگ و گریز اینان شعله‌های اندیشهٔ آزادی بلندتر و بلندتر می‌شود.

دگرگونی در اقتصاد

عصر صفوی، عصر تکامل اقتصادی ایران بود. روابط تجاری با خارج و گسترش صنایع دستی، عوامل این کمال بودند. با سقوط صفویان و هرج و مرج اوضاع و فتنه‌ها و غارت‌ها، آن رونق و گرمی بازار اقتصادی جای خود را به سردی و سکون داد، برعکس در اروپا اقتصاد اوج گرفت و انقلاب صنعتی، اروپا را دگرگون کرد. ایران به گونهٔ یک

کشور بسته و بی‌ارتباط باقی ماند و درجا زد. بازاری شد برای عرضهٔ فراورده‌های غرب در برابر از دست دادن موادّ خام خویش. زیرا ایران از انقلاب صنعتی عقب مانده بود و دیگر محصولات دستی آن هم بازاری آن‌چنان نداشت.

در قرن سیزدهم، به‌خصوص اواخر این قرن، ایران براثر مقدماتی که پیش از این در باب آن بحث کرده‌ایم از خواب چندین ساله بیدار شد و به اقداماتی پرداخت که مهم‌ترین آنها ایجاد راه‌های شوسه و بانک‌های مختلف و تلگراف بود. کارهایی که عباس میرزا در زمینهٔ بنیاد صنایع جدید در ایران کرده بود به جای خود از اقدامات مهم اقتصادی این عصر به شمار می‌روند. تجارتخانه‌ها و کارخانه‌ها وسعت یافت.[1]

ایران به گونهٔ بازاری درآمده بود که انگلستان و روسیه برسر آن نزاع داشتند، گاهی کفهٔ ترازوی اقتصادی به نفع روس و زمانی به نفع انگلیس و همیشه به زیان ایران بود. تا پیش از قراردادهای تجاری ۱۹۰۲ـ۱۹۰۵ که به نفع دولت روسیهٔ تزاری بود، ۱۵٪ کالای وارداتی ایران از روسیه بود و بیش از ۷۰٪ از انگلستان، ولی پس از این قراردادها کار به نفع روسیه پیشرفت کرد. از بررسی آمارهای اقتصادی این عصر به‌خوبی دانسته می‌شود که در عصر مقارن مشروطیت بازار اقتصادی ایران کاملاً در دست روسیهٔ تزاری بوده است و انگلستان، صادرات بسیار کمی داشته است. همین رقابت اقتصادی در کنار کوشش‌های تاجران ایرانی که با اوضاع نامساعدی روبه‌رو بودند و بازار از دست‌شان خارج شده بود، سبب شد که انقلاب بورژوازی مشروطیّت، برضد سرمایه‌های خارجی به وجود آید.

وضع کشاورزان نیز در این عصر دگرگونی پذیرفت. صفویان برای اینکه بهتر بتوانند دل سپاهیان را از خود راضی نگه دارند نیاز بیشتری به داشتن املاک خالصه احساس کردند و پس از استقرار و در دست گرفتن قدرت این املاک خالصه را به گونهٔ تیول به لشکریان دادند و بسیاری از زمین‌های موقوفه نیز به گونهٔ تیول در اختیار خاندان‌های مذهبی معروف درآمد که بعد اغلب به صورت ملکی درآمد و قباله برای آنها جعل

---

۱. برای اطّلاع از خصوصیات و چند و چون این کارخانه‌ها و تجارتخانه‌ها رجوع شود به نمایندگان مجلس شورای ملی در بیست و یک دورهٔ قانونگذاری، زهرا شجیعی، مؤسسهٔ تحقیقات و مطالعات اجتماعی دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، ص۵ به بعد.

کردند. این وضع به‌طور مشابه تا دورهٔ قاجاریه ادامه داشت و تیول‌داران به صورت طبقهٔ جدیدی از مالکان درآمدند و اینان که هیچ گونه مالیاتی به دولت نمی‌پرداختند، در برابر رعایا خود را وابسته به دولت نشان می‌دادند و مالیات را به نام دولت از ایشان می‌گرفتند.[۱]

در این دوره نرخ مالیات املاک مزروعی افزایش یافت و تعدی اربابان زیادتی گرفت و بسیاری از کشاورزان از ده فرار می‌کردند و در پی کاری به شهر روی می‌آوردند و بعضی به روسیه و ماوراء قفقاز مهاجرت می‌کردند. ایوانف، مهاجران ایرانی را که برای تهیهٔ کار به ولایات روسیه روی‌آور شده‌اند، تا دویست و پنجاه هزار تن تخمین زده است.[۲]

سنگینی بار مالیاتْ رویِ دوشِ تمامِ پیشه‌وران و بازرگانان در این عصر بیش از هر عصر دیگری احساس می‌شد. از سوی دیگر بخشیدن امتیازهای پی‌درپی به کشورهای خارجی (بیشتر روس و انگلیس) استقلال سیاسی ایران را از میان برد و در کلیهٔ طبقات اجتماعی حالت نارضایی ایجاد کرد.

سید جمال‌الدین صدر الواعظین اصفهانی در ۱۳۱۸ قمری کتابی نشر داده است که از منظر تاریخ عقاید اقتصادی ایرانیان در این عصر دارای کمالِ اهمّیت است و از آنجا که به تقریظ بسیاری از علمای اعلام عصر آراسته است، گسترش و فراگیری این نحوهٔ تفکّر را آینگی می‌کند. خلاصهٔ مطالب کتاب، بر روی هم، این است که:

۱. مسلمانان باید «شرکت اسلامیّه» درست کنند تا نیازی به کُفّار نباشد.

۲. با محصولات خارجی باید مبارزه کنند و لباس محصولِ خارجه را از تن درآورند.

۳. با بانک‌بازی و بانک‌سازیِ اجانب مخالفت کنند.

۴. این بیمارستان‌ها و ... که خارجی‌ها درست کرده‌اند برای گول زدنِ ملتِ اسلامیّه است.

۵. مؤلّف دلسوزی عجیبی نسبت به ناحیهٔ قفقاز دارد و این که تا چند سال دیگر مسلمانی در قفقاز وجود نخواهد داشت. گفتار او نشان می‌دهد که در آن وقت، در قفقاز، زنها چادر به سر نمی‌کرده‌اند و اذانِ صبح گفته نمی‌شده است.

---

۱. همان کتاب، ۱۶ ۲. همان، ۱۷ (حاشیه)

۶. مؤلّف اصرار دارد که مسلمانان باید به کهن‌جامهٔ خویش اکتفا کنند تا وقتی که خودشان بتوانند همه چیز را درست کنند، نه به دستِ اجنبی.[۱]

۷. می‌گوید: آنها که چراغِ برق را دیده‌اند پیه‌سوز را نمی‌پسندند. آری چراغ برق خوب است وقتی خودِ ما درست کنیم. فعلاً همین پیه‌سوز بهتر است.

اصلاحات عباس میرزا

عباس میرزا زودتر از همه متوجه ضرورت اخذ تمدن شد. بیشتر کوشش او در پیشرفت‌های نظامی بود. آوردن آموزگاران نظامی فرانسوی و انگلیسی از ابتکارات او بود. به پرنس مترنیخ وینبورگ[۲] صدراعظم معروف اتریش نامه نوشت و نمونه‌هایی از آخرین اسلحهٔ آن کشور، برای بهره‌جوئی در ایران، خواست. فرستادن عده‌ای از جوانان به انگلستان و آوردن برخی صنعتگران اروپایی برای تعلیم جوانان به ایران از اصلاحات او بود. آبله‌کوبی نخست در زمان او در ۱۲۲۸ در تبریز معمول شد. نخستین چاپخانهٔ سربی را در ۱۲۴۰ به‌تبریز برد. وکتاب‌هایی چند در آن چاپخانه از ۱۲۴۰ تا ۱۲۴۵ چاپ کرد. یکی از جوانان را برای آموختن چاپ سنگی به روسیه فرستاد.

عباس میرزا همچنین برای جلب توجه و مهاجرت اروپائیان به ایران اقدام کرد و برای این کار میرزا صالح راکه نمایندهٔ وی در لندن بود مأمور کرد. وی در ۱۸۲۳ (= ۱۲۳۸ق) در لندن مطالبی را منتشر کرد که خلاصهٔ آن چنین است:

«چون در این اوان خانه‌کوچ‌های بسیار، از قرال‌های[۳] فرنگ، به خواهش خودشان متفرق به سایر ممالک شده‌اند از قبیل امریقا[۴] و نیوهالند[۵] و گرجستان و داغستان لهذا نواب معظم‌له، به‌توسط کارگزار مسطور ــ که در شهر لندن است ــ به مجموع اهل انگلستان و سایر قرال‌های

---

۱. لباس التقوی، از سید جمال‌الدین صدر الواعظین اصفهانی، در باب شرکت خیریّهٔ اسلامیّه که در ۱۳۱۸ هـق چاپ شده است، نسخهٔ دانشگاه پرینستون، ذیلِ واعظ اصفهانی.

2. Metternich Winneburg (1773-1859)

۳. در اصل به معنی شاه، ولی در اینجا به معنی کشور به کار برده شده است. اصل کلمه از زبان‌های اسلاو است و کلمهٔ Koral روسی به معنی شاه از همین ماده است. (سعید نفیسی، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران، حاشیهٔ ۲۲۳/۲.)

۴. صورت قدیمی تلفظ آمریکا در زبان فارسی است.

۵. نام جزیرهٔ استرالیا در آن زمان.

فرنگ اظهار و اقرار می‌نماید که هرکس به خواهش خود، از اهل فرنگ اراده نماید در آذربایجان ــ که تبریز پایتخت آنجاست ــ ساکن شود یا به‌خصوصه در ساوجبلاغ ــ از توابع کردستان ــ زمین و مکان، که برای سکنی و زراعت ایشان کفایت نماید، مرحمت خواهیم فرمود و مکان مزبور بسیار پرمحصول و غله‌خیز است و اقسام میوه و حبوب در آنجا به هوای آفتاب به عمل می‌آید. علاوه بر این که زمین و مکان به آنها مرحمت می‌شود از هیچ راه توجیه و مالیات و تحمیلات دیوانی از ایشان مطالبه نخواهد شد ... و یقین دارد که اهل ایران به‌سبب شدّت و کثرت معاشرت با اهل فرنگستان در علوم و صنایع ــ که در این اوقات فی‌الجمله متروک شده است ــ ترقّی زیاد خواهند کرد.»

در ضمنِ این نامهٔ آگهی‌مانند که در کاغذ اخبار لندن[۱] منتشر شد برای کسانی که داوطلب مهاجرت به‌ایران شده باشند، امکانات بسیاری در نظر گرفته شده بود از قبیل آزادی در امور مذهبی و امنیت کامل. پس از نشر این آگهی دو نامه به‌وسیلهٔ روزنامه‌های انگلیس برای عباس میرزا فرستاده شد، یکی توسط جیمز اجیلای[۲] و دیگری توسط دو برانژ[۳] نامی که هردو نامه از توجّه مردم انگلیس به این آگهی حکایت می‌کند.

در آن نامه هوشیاری انگلیسیان نیز به‌خوبی آشکار است. انگلیسیِ هوشیاری که بوی نفت به مشامش خورده بود، ضمن ستایش بسیار از این اقدام عباس میرزا می‌نویسد: «در مملکت وسیع نواب جناب شما جایی که قریب و متّصل به دریا باشد از قبیل بندر بوشهر و یا سایر بنادر از برای سکنهٔ اهل انگلیس بهتر و مناسب‌تر خواهد شد. به‌علت آنکه رابطه و واسطه آسان به دست آنها خواهد افتاد که به‌سبب آن پی در پی از وطن اصلی و دوستان و خویشان خود خبردار و مستحضر خواهند شد و علاوه بر این به‌توسط دریا اجناس و متاع ایران به انگلستان و متاع انگلستان را به ایران نقل خواهند نمود...»

نویسندهٔ این نامه پیشنهاد خود را بدین گونه ارائه داده بود و نویسندهٔ نامهٔ دیگر، دو

---

۱. مرحوم سعید نفیسی نوشته است: می‌توان احتمال داد که روزنامه‌ای که نامه در آن چاپ شده ***London News*** بوده است که از روزنامه‌های قدیم لندن بوده و اینک دیگر منتشر نمی‌شود و معنی تحت‌اللفظی آن «اخبار لندن» است (تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران، حاشیهٔ ج ۲/۲۲۴)

2. James Agilay

۳. اصل انگلیسی این نام به‌درستی معلوم نشده است.

برانژ، هفت شرط پیشنهاد کرده بود: ۱. دو قطعه زمین یکی در مملکت گیلان ــ از مشرق تا سرحد ولایت مازندران، از مغرب و شمال تا رودخانهٔ قزل اوزن به ضمیمهٔ رودخانهٔ مذکور و قطعهٔ دوم در آذربایجان در همین حدود از وسعت که به طور ابدی به دو برانژ مرحمت شود. ۲. شرط دیگر اینکه تدارکات لازم برای ورود اهل انگلیس فراهم شود. ۳. این آبادی‌ها برای همیشه از باج و خراج معاف باشد. ۴. از نظر مذهبی اهل آبادی آزادی داشته باشند. ۵. امنیت تمام مردم و خانواده‌شان. ۶. برای اجناسی که به آنجا وارد می‌شود در گمرک تخفیف داده شود. ۷. در کار حمل و نقل مصالح به این نقاط مردم همکاری کنند و مانع نشوند. نتیجه‌هایی که وی در برابر این شروط پیش‌بینی کرده عبارت است از اینکه: ۱. دو آبادی به سبک آبادی‌های فرنگستان به وجود آورد. ۲. بعد از مدتی مردم را به‌طور داوطلب با فنون نظامی و تفنگ آشنا کند و مشق سالداتی بدهد. ۳. نایب‌السلطنه حق داشته باشد که بعد از مدتی از جوانان دیگر ولایات برای تعالیم نظامی و علوم و فنون به آنجا بفرستد و آنها مجاناً تعلیم بیابند. ۴. هرکس از اهل آبادی تازه، در خارج از آبادی، مرتکب جرمی شد، باید او را برطبق قانون ایران مجازات کنند. ۵. اهل آبادی تازه، با دولت‌های متخاصم با ایران قطع الفت نمایند. ۶. محصولات به‌ظاهر بی‌ارج ایران را به‌زور علوم مورد استفاده قرار دهند. ۷. اهل آبادی تازه هر معدنی که یافت سدس مداخل آن را به کارگزاران نایب‌السلطنه بدهند. بعد به تفصیل طرح جزئی آبادی را با کارخانه‌ها و کتابخانه‌ها و منازل و ... نوشته که بسیار جالب و خواندنی است.[۱]

آزادی

همان‌گونه که تلقّیِ قدما از مفهوم وطن، با تلقّیِ انسان قرون اخیر متفاوت است، تلقیِ ایشان از آزادی نیز امری است به‌کلّی، متفاوت. ما وقتی کلمهٔ آزادی را در شعرِ عمادی شهریاری می‌بینیم، اگر این نکتهٔ تاریخی را ندانیم، تصوّر می‌کنیم که او وقتی این کلمه را به‌کار می‌بُرده، همان مفهومی را از آن اراده می‌کرده است که ما و معاصران ما. عمادی

۱. رجوع شود به تاریخ اجتماعی و سیاسی ایرانِ نفیسی، ج ۲/۲۳۴.

شهریاری (شاعرِ قرنِ ششم) گفته است:

آزادی آرزوست مـرا دیـر سـالهاست　　تا کی ز بندگی نه کم از سرو وسوسنم

و ملک‌الشعرای بهار (شاعر قرن ما) گفته است:

ای آزادی، خجسته آزادی　　از وصلِ تو روی برنگردانـم

هردو «آزادی» را آرزو کرده‌اند ولی مفهوم آزادی در نظر ایشان زمین تا آسمان تـفاوت دارد. آن آزادی که عمادی شهریاری به‌کار بُرده است، یک امرِ فردی است، آزادیِ برون آمدن از جایی یا مقیّد نبودنِ به‌کاری. امّا آن آزادی که بهار از آن سخن می‌گوید امـری است اجتماعی که برابری افراد یک جامعه است در مقابلِ قانون. پیش از مشروطیت و مقارنات تاریخیِ آن، هرجا کلمهٔ آزادی را، در زبان فارسی داریم، به‌همان معنایی است که عمادی شهریاری اراده کرده است و هرجا بـعد از مشـروطیت داشـته بـاشیم بـه‌آن معناست که بهار در نظر داشته است.

اگر بخواهیم دربارهٔ مفهومِ سنّتیِ آزادی قـدری تأمـل کـنیم مـی‌توانـیم آزادی را در تقابُلِ‌با «بندگی و بردگی» بدانیم هرکس بنده نباشد و در قیدِ «رقیّت و عبودیّت» نباشد «آزاد» است و در این رباعی که از قدیم‌ترین رباعی‌های زبان فارسی است و ابـوسعید ابوالخیر (۳۵۷-۴۴۰) آن را می‌خوانده است، تقابلِ آزادی و بندگی را می‌توان دید:

آزادی و عشق چـون بـه هـم نـامد راست　　بـنده شـدم و نـهادم از یک سـو خـواست
زین پس چونان که خواهدم دوست رواست　　گـفتار و خـصومت از مـیانه بـرخـاست

و از عجایب اینکه تفسیرِ عرفانی قدمای ما از کلمهٔ آزادی، تفسیری پارادوکس‌گونه است و آنها «اوج آزادی» را در «کمالِ عبودیّت» حق تعالی می‌دیده‌اند و این نکته با معیارهایی که در جهان‌بینی ایشان وجود داشته، تفسیری است بسیار ژرف و پذیرفتنی. به این پاره از مقامات ابوسعید ابوالخیر توجّه کنید:

شیخِ ما را درویشی سؤال کرد که «یا شیخ! بندگی چیست؟» شیخِ ما گفت «خَلَقَكَ اللهُ حُرّاً كُنْ كَما خَلَقَكَ. خدایت آزاد آفرید، آزاد باش!» گفت «یا شیخ! سؤال از بندگی‌ست.» شیخ ما گفت «ندانی تا از هر دو کَون آزاد نگردی بنده نشوی؟» پس این بیت بگفت:

آزادی و عشق چون به هم نامد راست[1]

ابوسعید می‌خواهد بگوید که آدمی بندهٔ هواها و خواهش‌های نفسانی خویش است و به تعبیرِ خودِ او «بندهٔ آنی که در بندِ آنی»؛ اگر در بندِ مال دنیا باشی بندهٔ مال دنیایی و اگر در بند شهوات باشی بندهٔ شهواتی و اگر در بند شهرت باشی بندهٔ شهرتی ولی وقتی فقط و فقط بندهٔ حق تعالی باشی، طبیعی است که بندهٔ هیچ چیز دیگری نخواهی بود و در آن هنگام است که به معنیِ دقیقِ کلمه، آزادی. پس آزادی حقیقی جز در بندگی حق‌تعالی قابل تصوّر نیست.

از این چشم‌اندازِ ژرف و عرفانیِ آزادی اگر صرف‌نظر کنیم، مجموعهٔ نگاهِ سنّتی ما به‌مفهوم آزادی همان چیزی است که در شعرِ عمادی شهریاری دیدیم.

یکی از دستاوردهای مشروطیت و رُکنِ رَکینِ آن، همین آزادی بوده که به‌معنیِ تساوی آحادِ ملّت در برابرِ قانون است و برخاسته از مفهوم دمکراسی غربی است. البته حق این است که در تعالیم اسلام و در سیرهٔ سَلَفِ صالح، صورتی از همین معنیِ آزادی را ما داشته‌ایم که چون زمینهٔ رُشد و گسترش نیافته است، اندک‌اندک در هرشاخه از شاخه‌های مذاهب اسلامی تبدیل به‌یک نوع بردگی اجتماعی شده است و مسلمان‌ها در قرن نوزدهم، از طریق معرفت نسبت به‌دمکراسیِ غربی، به‌کسب صورتی از آن آزادی خواستند نایل آیند ولی در عصرِ خلفای راشدین، تساوی مطلقِ حقوق افراد در برابر قانون، حقّاً، امری بوده است مشهود. تأکید می‌کنیم که ما به هیچ وجه نمی‌خواهیم این دو امرِ جدا از هم را بیامیزیم، ولی حق این است که یادآور شویم، صورت دیگری از دمکراسی را در سیرهٔ سلف صالح و در عصرِ خلفای راشدین تا حدی می‌توان تجربه‌شده تلقی کرد. البته واقعیت امر این است که دمکراسی غربی ریشه در اومانیسم دارد و بدون تحقّقِ پایه‌های اومانیستیِ آن، هیچ‌گاه مصداقِ واقعیِ آن را در عرصهٔ اجتماع نمی‌توان مشاهده کرد و از آنجا که در برداشت‌های آزموده‌شده در اسلام، جایی برای اومانیسم وجود ندارد، باید اعتراف کرد که در اسلامِ آزموده شده، جایی برای آزادی به معنیِ دمکراسی، هرگز نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر اینکه تفسیری نو از اسلام و

---

۱. اسرار التوحید، ۳۱۴/۱.

رابطهٔ آن با مفهومِ اومانیسم عرضه کنیم که شاید هم امری باشد ضروری؛ ولی تا چنان تفسیری، با بیانی موردِ قبولِ خردمندان جامعهٔ اربابِ دینْ از اومانیسم نشده است، ناچاریم که قبول کنیم در اسلام جایی برای آزادی به‌معنیِ دمکراسی وجود ندارد.

اگر امثالِ شیخ فضل‌الله نوری، تا سرحدِّ شهادت رویاروی مشروطیت ایستادگی کردند، حق این است که بگوییم آنها آزادی را در تعارض با اسلام تشخیص داده بودند و می‌دانستند که در اسلام، با تفسیرهای شناخته شده و سنّتیِ آن، جایی برای اومانیسم و طبعاً دمکراسی وجود ندارد. هرقدر بر قلمرو اومانیسم در حوزهٔ اسلام افزوده شود جا برای آزادی به معنیِ دمکراسی بازتر می‌شود.

تاکنون بنیادِ فلسفیِ این مسأله حل‌ناشده مانده است و تا چشم‌اندازِ فلسفیِ بحث، منطقِ ارسطویی و محال بودنِ اجتماعِ نقیضین است، این مسأله حل‌ناشده خواهد ماند زیرا قضیهٔ دو دوتا چهارتاست و بدیهی است که با این تحلیل‌های منطقی نمی‌توان از تنگنای این بحث رهایی یافت. همهٔ کسانی که خیال کرده‌اند به حلِّ این مشکلات نایل آمده‌اند، غالباً با جعل اصطلاحات و پیچ‌درپیچ کردنِ عبارات، خود را، یا دست‌کم مخاطبان خود را، فریب داده‌اند و چنان نموده‌اند که مشکل اسلام و دمکراسی را حل کرده‌اند؛ امّا تا قضیهٔ اومانیسم حل نشود، میان اسلام و دمکراسی آشتی برقرار نخواهد شد؛ گیرم «شورا» و «مصلحت» و «عدالت» و ده‌ها کلمهٔ «عاطفی» و کشدار دیگر را به میدان بیاورند؛ این‌گونه کلمات خود اموری از نوع آزادی و دمکراسی به‌شمارند که فهم آنها بستگی دارد به این که «بلندگو» و «هفت‌تیر» در دستِ چه کسی باشد؛ تنها او خواهد بود که معنی عدالت و مصلحت و شورا را تفسیر خواهد کرد و لا غیر.

امّا فشار تاریخ، عملاً، نوعی اجتماع نقیضین را تحقق بخشیده و به‌تدریج در جوامع اسلامی، اومانیسم در حالِ شکل‌گیری است؛ دو گامی به پیش و گامی به پشت سر از اوایل قرن نوزدهم تا این لحظه فرسنگ‌ها راه آمده است و باید رهایش کنیم تا به‌تدریج راه خود را ادامه دهد و زنهار که به تحلیل منطقیِ مبانیِ آن نباید پرداخت که هرکجا کار به تحلیل منطقی این امر بینجامد، باید به آغازِ راه بازگردیم و قضیّه را از صفر شروع کنیم. محور تمامِ مباحثِ الاهیات، اجتماع نقیضین است و الاهیات همواره براساس پارادوکس حرکت می‌کند، این هم یکی از پارادوکس‌های دیگر! ما که تمام زندگیمان بر محورِ

شاعرانگی و تصوّف شکل گرفته، این هم یک تناقص دیگر بر سرِ بسیاری تناقص‌ها.

سخن در رابطهٔ آزادی به معنیِ دمکراسی با مفهوم اومانیسم بود و این که اومانیسم به‌تدریج جای خود را، بر محور نوعی پارادوکس، دارد باز می‌کند و این آزادی هیچ رابطه‌ای با آن آزادی فهمیده‌شده در تاریخ و سنّتِ ما، ندارد. آزادیِ شعر بهار و فرّخی و عشقی و عارف و لاهوتی و امثال ایشان از درون اندیشهٔ اومانیسم سرچشمه گرفته است؛ گیرم که خود را در جامهٔ رنگارنگی از قرآن و حدیث و گوشه‌هایی از سیرهٔ سلفِ صالح پیچیده باشد.

این آزادی، امری است که باید جامعه آن را تمرین کند تا ملکهٔ او شود و برای رسیدن به آن، «تربیت» شرط است و «قانون» در معنایِ فرنگیِ کلمه از لوازمِ آن است:

بی‌تربیت آزادی و قانون نتوان یافت   سَعْفَصْ نتوان خواند نخوانده کلمن را
بی‌نیرویِ قانون نرود کاری از پیش   جز بر سرِ آهن نتوان بُرد ترن را

می‌بینم که این همه شهیدان عزیز و این همه شعرهای دل‌انگیز و ستایش آزادی، در حقیقت برای امری است که جز بر محورِ پارادوکس، قابل تبیین نیست و با این‌همه انسان بعد از انقلاب صنعتی مانندِ هوا و نان و آب از آن ناگزیر است.

آرمانِ ملّی

آرزوی صنعتی شدن جامعه نیز یکی از آرمان‌های شاعران مشروطیت است. ببینیم این شاعران به این موضوع چگونه اندیشیده‌اند. دیدن اروپا و وصف پیشرفت‌های صنعتی ایشان که غالباً در سفرنامه‌های جمعی از اشراف و درباریان و نیز اخبارِ روزنامه‌ها به‌گوش این شاعران رسیده است، سبب شده است که این آرزو در شعر ایشان بازتاب یابد. فرّخی یزدی در نگاهی به‌عقب‌ماندگی صنعتی ما و پیشرفت‌های فرنگ می‌گوید:

تا نشود جهلِ ما به علم مبدّل   پیش ملل بندگیِ ماست مسجّل

و بهار زیباترین تصویر ممکن را از ایران آرمانی و صنعتی‌شدهٔ خویش بدین گونه ارائه می‌دهد:

هرمزد چنین ملکِ گرانمایه به ما داد   زردشت بیاراستش از حکمت و از پند

گـر فـرّ کـیان بـاز بـه مـا روی نـماید
بیرون رود از کشورِ مـا خـواری و آفـند[۱]
آبـــاد شـــود بـارِ دگـر کشـورِ دارا
و آراســته گــردند و بـاندام و خـوشایند
آن طاق که شد سـاخته بـر سـاحل دجـله
و آن کاخ که شد سوخته در دامنِ سیوند[۲]
هر شهر شود کشور و هر قریه شـود شـهر
هر سنگ شود گوهر و هر زهر شـود قـند
بـانگِ رَهِ‌آهـن ز چپ و راست بـرآیـد
چـون نـعرهٔ دیـوانِ بـرون‌تاخته از بـند
صـد قـافله داخـل شـود از رهگـذر روم
صـد قـافله بـیرون رود از رهگـذرِ هـند
بـندر شـود از کشـتی چـون بـیشهٔ انـبوه
هـر کشـتیِ غـرّنده چـو شـیرِ نـرِ ارغـند[۳]
از علم و صناعت شود ایـن دوده گـرامـی
وز مال و بضاعت شود این خطّه کـرامـند
بار دگـر افـتد بـه سـر ایـن قـوم کـهن را
آن فخر کـز اجـداد قـدیم است پس‌افکـند
دوران جــــوانـــمردی و آزادی و رادی
با دید شود چون شود این مـلک بـرومند
ورزنده شود مردم و ورزیده شـود خـاک
از کـــوه گشـــاید ره و بـر رود نـهد بـند
بـر کـار شـود مـردمِ دانشـورِ پُرکار
نـــابود شـــود ایـــن گُـرُهِ لافـزنِ رنـد
ور زانکـه نـمانم مـن و ایـن روز نـبینم
این چـامه بـماناد بـدین طـرفه پسـاوند[۴]

من درین یادداشت به‌هیچ روی قصدِ آن نداشتم که به‌نمونه‌های مفصّلِ شعر این شاعران بپردازم؛ ولی زیبایی و استواری و سرزندگی و نشاطی کـه از شـعرِ بـهار مـی‌تراود مـرا به‌مسیری خلافِ تصمیم خودم واداشت.

در فاصلهٔ آن دلمردگی و شکایتِ فرّخی یزدی از عقب‌ماندگی صنعتی ایران و تصویر آرمانی بهار از ایران صنعتی شده، شعرهای بسیار زیادی دربارهٔ اخذِ تـمدن و صـنعت فرنگی داریم که غالباً از جلوه‌های هنری چندان برخوردار نیست. امّا شـعرهایی نـیز هست که در هنجارِ شعرِ مشروطه، دارای جمال و جلوه است و به‌مسائلی از این دست می‌پردازد.

در کـنارِ صـنعت، مسألهٔ «قـدرت»، یکـی از تـم‌های شـعر مشـروطه است و طـبعاً

۱. آفند: جنگ و جدال.
۲. سیوند: دهی در استان فارس و منظور از کاخی که در دامن سیوندْ سوخته شد، کاخ شاهنشاهان هخامنشی است که اسکندر مقدونی به تحریک طائیس (معشوقهٔ خویش) آن را آتش زد.
۳. ارغند: خشمگین.
۴. پساوند: قافیه.

اندیشیدن به «قشون» و «نظم» و اقتدارِ ملّی.

میهن پرستی

سالها پیش، جای دیگری، در باب تلقّیِ قدما از مفهوم وطن چند کلمه‌ای نوشته‌ام و در این یادداشت می‌خواهم به‌تلقیِ شاعران مشروطیت از مفهوم وطن بپردازم. در نگاه اول چنین می‌نماید که اینان، همه با یک چشم به‌مفهوم وطن می‌نگرند ولی با دقّت بیشتر می‌توان فهمید که برصفحهٔ جغرافیای ایران، چه ایران کنونی و چه ایران بزرگ و فرهنگی، در تشخیص عناصرِ سازندهٔ وطن، این شاعران با هم تفاوت‌هایی دارند. به‌نظرم بومی‌ترین و طبیعی‌ترین و شاید هم بشود گفت عامترین و عامیانه‌ترین برداشت از اجزای وطن در نگاه سید اشرف نهفته است؛ نگاهی هم طبیعی و هم در تحلیل عقلانی، پارادوکس گونه. به‌این چند بند از مرثیه‌ای که او برای وطن سروده است توجّه کنید:

ای غرقه در هزار غم و ابتلا وطن! ای در دهانِ گرگِ اجل مبتلا وطن!
ای یوسفِ عزیزِ دیارِ بلا وطن! قربانیانِ تو، همه، گلگون قبا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

عریان ز چیست پیکرت ای مادرِ عزیز! کو لعل و گنج و گوهرت ای مادرِ عزیز!
شد خاکِ تیره بسترت ای مادرِ عزیز! نوباوگان تو زغمت در عزا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

ای دخمهٔ فریدون! تاج کیان چه شد؟ کشمیر و بلخ و کابل و هندوستان چه شد؟
دریای نور و تخت جواهرنشان چه شد؟ ای تخت و بخت داده به‌بادِ فنا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

دردا رسید سیلِ فتن وا محمّدا! نبود کسی به فکرِ وطن وا محمّدا!
در وحشت است روح ز تن وا محمّدا! ای تابعِ شریعتِ خیرالورا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

آن قدرت و شجاعت و جوش و خروش کو شیرانِ جنگجوی پلنگینه‌پوش کو
جمشید و کیقباد چه شد، داریوش کو ای جای ناز و نعمت و عزّ و علا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

تبریزیان تمام دچار مصیبت‌اند طهرانیان تمام به‌زلزال و وحشت‌اند
گیلانیان تمام گرفتار محنت‌اند از بهرِ مرد و زن شده محنت‌سرا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!
اسلام رفت، غیرتِ اسلامیان چه شد؟ ناموس رفت، همّتِ ایرانیان چه شد؟
دستِ بلند نادر گیتی‌ستان چه شد؟ ای تیره بختِ دست زپیکر جدا وطن
بی‌کس وطن، غریب وطن، بینوا وطن!

از تأمّل در اجزای سازندهٔ این وطن به‌روشنی می‌توان فهمید که این وطن به لحاظِ جغرافیایی، عرصهٔ وسیعِ فرهنگ ایرانی و قلمروِ «ادبیّات فارسی» است، (و نه تنها قلمرو «زبان فارسی») به‌همین دلیل کشمیر و بلخ و هندوستان ـ که قلمروهای پهناور «ادب فارسی»اند ـ در چشم‌اندازِ این شاعر، همه اجزای این وطن را تشکیل می‌دهند. این وطن ضمن اینکه «دخمهٔ فریدون» است و «تاج کیان» روزی برسر داشته است و شهریارانی چون جمشید و کیقباد که پادشاهان اساطیری شاهنامه‌اند، از «داریوش» که حاصل قرائتِ کتیبه‌های هخامنشی است نیز به‌عنوان شاهنشاه، در کنارِ آن شاهان اساطیری یاد می‌کند. تمام قومیّت‌های متفاوت را، از تبریزی و گیلانی و تهرانی و... در زیرِ چتر خویش دارد و با همه گرایش‌هایی که به‌جمشید و کیقباد و داریوش و فریدون دارد، تا آخرین فاتح بزرگ خویش «نادر» را در کنارِ ایشان از یاد نمی‌بَرَد و در عین حال، وطنی است شدیداً «اسلامی». در همین چند بندی که از این مرثیه برای این وطن نقل کردیم، با تمامِ آن تفاصیل، «ملاطِ» اسلام، چیزی است که تمام آن سنگ و آجُرهای نو و کهنه را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به‌مانندِ جانی است که در اجزای متفاوت این پیکر مایهٔ حیات و حرکت است. در این چشم‌انداز، اسلام ممکن است جدا از ایران قابل تصوّر باشد، ولی ایران جدا از اسلام قابل تصوّر نیست. نگرانیِ سید اشرف، غالباً نگرانیِ از میان رفتن «دین» و «مملکت» است و در برگردانِ یکی از شعرهایش این اضطرابِ خویش را بدین‌گونه تصویر کرده است که: **ای دریغا می‌رود هم مملکت هم دینِ ما.**

این‌گونه نگاه به وطن را در شعر ادیب‌الممالک، ادیب پیشاوری، و چند شاعر دیگر نیز با اندک تفاوت‌هایی می‌توان دید. به نظرم می‌رسد که آخرین شاعر بزرگی که در

عصرِ ما هنوز بازماندهٔ چنین برداشتی از مفهوم وطن بود، شهریار بود که در یک گفتگوی خصوصی با نویسندهٔ این یادداشت[1] حضرتِ رسول (ص) را نیز ایرانی و اهل این وطن می‌دانست.

درست در مقابلِ این وطن، و این‌گونه چشم‌انداز نسبت به‌مفهوم وطن، ما تلقیِ عارف و عشقی و امثالِ ایشان را داریم. درین چشم‌انداز که بیشتر از نگاه غربی به‌وطن نگریسته می‌شود، اسلام آن نقشِ اساسی را ندارد، حتی اگر به‌دیدهٔ تحقیق نگریسته شود می‌توان گفت که در مواردی شاید اسلام مزاحم خلوص و زلالیِ این وطن هم به حساب آید؛ البته نه با نام اسلام که به‌هرحال مفهومی است برای جامعه مقدس بلکه با حملهٔ به‌عرب و تازیان. نمایشنامهٔ کفن سیاه و بسیاری از شعرهای عشقی و عارف و چند شاعر دیگر، نمونه‌های این‌گونه تلقی می‌تواند به‌حساب آید. آخرین شکل رقیق و ملایمِ آن را شاید بتوان در تَلَقّیِ مهدی اخوان ثالث از مفهوم ایران جستجو کرد و در اندیشه‌های امثال صادق هدایت و ذبیح بهروز و جمع انبوهی از روشنفکران عصر پهلوی اول و دوم این گونه نگاه به‌مفهوم وطن را می‌توان دید.

در حدِّ فاصلِ چشم‌انداز سید اشرف که قدری عامیانه می‌نماید و نگاهِ عشقی که قدری فرنگی‌مآبانه است و ایدآلیستی، پهنهٔ وسیعی از مفهوم وطن وجود دارد که نمایندهٔ برجستهٔ آن ملک‌الشعراء بهار است. در تلقیِ بهار از وطن، ژرف‌ترین و استوارترین مفهوم وطن خود را نشان می‌دهد. بهار بزرگترین شاعری است که بعد از فردوسی به ایران و مسائل ایران اندیشیده است و در این اندیشه، پُشتوانهٔ عظیمی از شناختِ تاریخی و فرهنگی و اجتماعی و سیاسی، حضور دارد. جای دیگر یادآور شده‌ام که از رودخانهٔ شعر بهار اگر دو ماهیِ درشت بخواهیم صید کنیم یکی «وطن» است و دیگری «آزادی» و طبیعی است که این دو مفهوم، از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. بنابراین دیوان بهار،

---

۱. در سفری که با سایه به تبریز، برای دیدار استاد شهریار رفتیم، استاد این سخن را با من در میان نهاد. وقتی شعری را که در مسیرِ سفر و در ستایش او گفته بودم برایش خواندم و قدری با من انس گرفت، و دید که چندان هم از دنیای روحی او بی‌خبر نیستم و هر آیه و حدیثی و شعر فارسی و عربیی که می‌خواند دنباله‌اش را می‌آورم، محبّتِ خاصی به من پیدا کرد و وقتی شعری از سروده‌های خود را که دربارهٔ حضرت رسول بود، می‌خواند به آن‌جا رسید که در شبِ ولادتِ آن حضرت، طاق کسری، شکاف برداشت. رو کرد به من و گفت: «حضرت رسول (ص) هم از خودِ ما بود.» یعنی ایرانی بود.

نمایشگاه بزرگ این‌گونه نگاه به‌وطن است و از نخستین شعرهای جوانیِ او در خراسان از قبیلِ

ای خـطهٔ ایـران مـهین، ای وطـنِ مـن　　ای گشته به مهرِ تو عجین جان و تنِ من

که در ۱۲۸۹ هجری شمسی آن را سروده است آغاز می‌شود و به‌آخرین شاهکارهای پایان عمر او از قبیل قصیدهٔ بی‌همتای «لزنیّه» (= به‌یادِ وطن) خاتمه می‌یابد. از آن‌جا که لزنیهٔ بهار، واپسین شعر وطن‌گرایانهٔ اوست و آن را در بُحرانی‌ترین روزهای تاریخ ایران، و دور از وطن، سروده است، بد نیست به بعضی نکته‌ها در آن قصیده توجّه کنیم. شعر با وصفی از هوای مه‌آلود دامنهٔ کوه‌های آلپ ـ که شاعر برای معالجهٔ بیماری سل، در بیمارستانی در آن‌جا، بستری بوده است ـ آغاز می‌شود و اندیشهٔ شاعر را، خیزاب‌های تندِ بهاری در درّه‌های آلپ، به‌جنبش درمی‌آورند:

شد داغِ دلم تازه که آورد به یـادم　　تاریکی و خاموشیِ ایـرانِ کـهن را

و بعد شاعر از یک‌یکِ جنگ‌ها و پیروزی‌های ایرانیان در عرصهٔ اسطوره و تاریخ یاد می‌کند: از جنگِ پسران گودرز در دشتِ پشن تا پیروزی‌هایِ فاتحانهٔ کوروش و کمبوجیه که فینیقی و قرطاجنه و مصر و عدن را به‌زیر درفشِ فتوحات خویش درآورد. در این شعر شکستِ ایرانیان از اسکندر مقدونی را بدین‌گونه تصویر می‌کند:

زان پس که ز اسکندر و اخلافِ لعینش　　یک قـرن کشـیدیم بـلایا و مـحن را
نـاگـه وزشِ خشـمِ دهـاقین خـراسـان　　از باغِ وطن کرد بـرون زاغ و زغـن را

و بعد در صحنهٔ دیگر:

در پیشِ دو دریای خـروشان سـپهِ پـارت　　سدّ گشت و دلیرانـه نگـه داشت وطـن را
پـرخـاشگرانِ ری و گـرگان و خـراسـان　　کـردند ز تـن سـنگر و از سـینه مـجن را
خون در سرِ من موج زند از شرف و فـخر　　چون یاد کنم جنگِ کراسوس[1] و سورن[2] را
آن روز کجا شد که ز یک ناوکِ «وَهْرِز»[3]　　بـنهاد نـجاشی[4] ز کـف اقـلیمِ یـمن را

---

۱. کراسوس: سردارِ رومی در نبردِ با اشکانیان.

۲. سورَن: از سرداران اشکانی که کراسوس بر دستِ او کشته شد.

۳. وَهرز: از سردارانِ انوشروان که در سال ۵۷۰ میلادی حبشی‌ها را از یمن راند و خود از سوی انوشروان حاکم آن‌جا شد.

۴. نجاشی: عنوان عمومیِ پادشاهان حبشه.

وان روز که شاپور[۱] به زیرِ سُم شبرنگ[۲] افکند به زانوی ادب والرین[۳] را
و این چشم‌اندازها تکرار می‌شود و بی‌آن‌که از «حمله» یا «هجوم» عرب و اسلام سخنی بگوید، می‌افزاید:

آن روز کجا شد که ز پنجاب و ز کشمیر اسلام برون کرد وثن را و شمن را
وان روز که شمشیرِ قزلباش[۴] برآشفت در دیدهٔ رومی[۵] به شبِ تیره وسن را
وان روز که نادر صفِ افغانی و هندی بشکافت چو شمشیرِ سحر عِقدِ پَرَن را

و عملاً اسلام را به‌عنوان یک عنصر ملّی در ساختارِ این وطن می‌پذیرد و ایران را سوار بر مرکبِ اسلام در جنگِ با بُت‌پرستیِ هندوان تصویر می‌کند و شعلهٔ دیگر ظهور ایرانیّت را در نبردِ قزلباشان صفوی می‌بیند که شاهنشاهی ایران را تجدید قوا کردند و خواب را در دیدهٔ ترکان عثمانی (رومیان) برآشفتند و در دنبالهٔ فتوحاتِ صفویان از پیروزی‌های نادر سخن می‌گوید.

به نظر من، زیباترین تصویر وطن و ژرف‌ترین مفهومِ آن، همان است که بهار در این قصیده و در دیگر آثارِ خویش ارائه داده است. این چشم‌انداز با چشم‌انداز سید اشرف‌الدین، اگرچه مشابهت‌هایی دارد، تمایزهایی هم دارد و بی‌گمان از سرِ آگاهی بیشتری از تاریخ و مسائل اجتماعی، نشأت گرفته است.

از آینده جز خدا هیچ‌کس خبر ندارد ولی درین یک قرن و نیمی که ما با مفهومِ وطن، در معنای جدیدش، آشنا شده‌ایم همیشه نبردی بی‌امان، گاه آشکار و گاه نهفته، میان چشم‌انداز «عشقی» و چشم‌اندازِ «سید اشرف» وجود داشته است و سنتزِ این نزاع همان است که صورت شکفته و زیبای آن را در شعر «بهار» می‌توان دید. اگر خِرَدِ ما زیان ندیده باشد و جلال‌الدین مولوی و فردوسی و حافظ و نظامی و سهروردی و ابن‌سینا و بیرونی و خیّام و بوسعید و بایزید و مسجد شیخ لطف‌الله و امیر اسماعیل سامانی و شاه اسماعیل صفوی و... را هم از عناصرِ سازندهٔ این ملیّت به‌شمار آوریم، آنگاه باید بپذیریم که چشم‌انداز امثال عشقی و ذبیح بهروز و امثالِ ایشان، چه قدر تنگ‌نظرانه جلوه می‌کند، با

---

۱. شاپور: منظور شاپور اول ساسانی است. ۲. شبرنگ: اسب تیره رنگ، شبدیز.
۳. والرین: Vālerianus امپراتور روم (۲۵۳-۲۶۰) که در جنگِ با ایران به اسارت درآمد.
۴. قزلباش: سپاهیان ایران عصرِ صفوی. ۵. رومی: منظور سربازان و اهالیِ کشور عثمانی است.

همهٔ احترامی که البته برای این بزرگان قائلیم.

اندیشهٔ اتحاد اسلامی

در اغلبِ کشورهای اسلامی از عرب‌زبان و ترک‌زبان و اردوزبان، در این دو قرن اخیر، شاعرانی می‌توان یافت که مدافعِ اندیشهٔ وحدت اسلامی یا انترناسیونالیسم اسلامی‌اند و ما در زبان فارسی در این حال و هوا فقط یک شاعر داریم و آن اقبالِ لاهوری است که از خاکِ هندوستان برخاسته است. در ایران، با این همه شاعر خُرد و کلانی که داشته‌ایم، هیچ شاعر درجهٔ یک و حتی درجه دویی هم نداریم که از انترناسیونالیسم اسلامی سخن گفته باشد.

علّتِ این امر را باید در مجالی دیگر مورد بررسی قرار داد که چه مقدار از این امر به‌مفهوم «شعوب» و «قبایلِ» قرآنی باز می‌گردد و آیا علّتِ آن واقعاً این است که بقیهٔ اقوامِ غیرایرانی از مقولهٔ «قبایل»اند[1] و مفهومِ «ملّت» و «وطن» (شعب) برای آنها امری است که از بیرون به‌ایشان تحمیل شده است و آنها در تاریخ گذشتهٔ خویش با مفهومِ غریزی وطن ـ آن‌گونه که فردوسی ایران را تصویر می‌کند ـ آشنایی نداشته‌اند؟ اینها پرسش‌هایی است که باید با احتیاط به‌آنها اندیشید و پاسخ داد. در این جا مقصود حتی طرح این گونه مسائل نیست، بلکه مقصود یادآوری این نکته است که با همه اهمیّتی که مسألهٔ انترناسیونالیسم اسلامی در دو قرن اخیر داشته و در طولِ تاریخ اسلام، این اندیشه نظراً و عملاً همواره مطرح بوده است، در ایران هیچ شاعری، اگرچه از طراز شاعران درجهٔ دوم و سوم هم، به‌طرحِ مسألهٔ انترناسیونالیسم اسلامی نپرداخته است.

با این همه، فکرِ «وحدتِ اسلامی» در برابرِ دشمن مشترک، یکی از موضوعات اصلی شعرِ مشروطیت به‌حساب می‌آید و جای شگفتی است که حتی افراطی‌ترین شاعرِ «قومیّت» ایرانی که در جایی دیگر او را مظهر وطن‌پرستی ایدآلیستی معرفی

---

۱. ابوعبدالله خوارزمی مؤلف کتاب گرانقدرِ مفاتیح العلوم (در نیمهٔ دوم قرن چهارم) می‌گوید: «شُعوب جمعِ شَعْب است. در موردِ عجم (= ایرانیان) همان گونه که قبایل در موردِ عرب‌هاست و این از سخن خدای تعالی است که «و جَعَلناکُم شُعوباً و قبائل» (۴۹: ۱۳) به همین دلیل کسی را که در بابِ عجم تعصُّب ورزد، شعوبی گویند.» (مفاتیح العلوم، چاپ فان فلوتن، ۱۲۲)

کردیم، یعنی میرزادهٔ عشقی، او نیز شعرهایی در این زمینه دارد. بگذارید بحث را از هم او آغاز کنیم:

عشقی که جوانی بسیار احساساتی و پرشور و «وطن‌پرست» بوده است، در طیِ حوادث جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) که جغرافیای آسیا و اروپا را دگرگون کرده است، مدتی در اسلامبول می‌زیسته و در آن هنگام امپراطوری عثمانی (که بعدها بخشی از آن، نامِ جدید ترکیه را برای خود ساخت و از انترناسیونالیسم اسلامی دست کشید و به جلدِ ناسیونالیسمِ افراطیِ پان تورکیسم درآمد) در ردهٔ کشورهای مُتَّحِدین و در حال صف‌آرایی در برابرِ دولِ مرکزی قرار داشته است. عشقی از اتحادِ «عثمانی» و «ایرانی» سخن رانده و این که ما (ایرانیان و عثمانیان) را مثنوی و بانگ نای مولوی وحدت می‌بخشد و:

ز یک ره می‌رویم ار ما سویِ «بیتُ الحجر» باهم
ازین رو اندرین ره همرهیم و همسفر باهم

و نامه‌ای منظوم به سلطان محمد خامس پادشاهِ عثمانی (۱۹۰۹-۱۹۱۸) نوشته و او را «آرزوی پاکِ سوسیالیستان» خطاب کرده است و او را بدان دعوت کرده که «بُغضِ ملّت و موطن» را از میان بشریّت بردارد و به انترناسیونالیسم یا حتی کسموپولیسم دعوت می‌کند:

کنون برمُلکتِ ترک است سیرِ رأفتت زین پس
چه بهتر بر تمامیِّ ملل رأفتْ سِیَر گردی
برآور این رقابت را و بغضِ ملت و موطن
ز قاموسِ بشر کای شاه مُحیّیِ بشرگردی
شها گر از جهان برداشتی «فرقِ ملل» فرقِ
جهان منّت گذاری و زهی فیروزفر گردی
جهان تا کی سرایِ جوخه جوخه آدمی باشد
تو تا کی بر سرِ یک جوخه زینان تاجور گردی
همان بِه تاج شاهنشاهیِ عالم به سر گیری
که بر شاهان عالم، خسروا، چون تاجِ سر گردی

نژادِ مغربی و مشرقی یک عنصر است، از چه
بدان یک مهربان باشی بدین یک کینه‌ور گردی

و در خاتمهٔ این قصیدهٔ سست و ناتندرست و بچگانه‌اش نصیحت‌های دیگری هم به‌آن پادشاه ترک می‌کند و این که او باید بعد از این که دنیا را گرفت با همهٔ ابناءِ بشر مهربان باشد و با هردین و مذهبی مدارا کند و عشقی او را به«شاه‌راهِ سوسیالیستیِ» خویش ــ که عشقی آن را پیموده است ــ دعوت می‌کند.

مقصود نقل این نظم بچگانه و پُر از غلطِ عشقی نبود، غرض نشان دادن این بود که همین جوان احساساتی طرفدارِ افراطی‌ترین شکلِ وطن‌پرستی ایرانی در نتیجهٔ تحوّلات تاریخی و وقایع بین‌المللی و سفر به خاک عثمانی به چنین اندیشه‌هایی در حوزهٔ انترناسیونالیسم و کسموپولیسم رسیده است.

وقتی عشقی چنین احساساتی داشته باشد، طبیعی است که در آن گونه احوال، که فضای بین‌المللی به آنها رنگ و شکل می‌داده است، دیگران با صبغهٔ پُررنگ‌تری وارد شوند و این حال و هوای جنگِ اول است و مقتضای تاریخ که ایرج هم می‌گوید:

همه گفتند که از وحدتِ دین　　کرد باید کمکِ متحدین

البته در شعر عشقی، روی تعصّب‌های دینی تکیه نشده و تنها به‌بعضی عناصر از قبیل خانهٔ کعبه و به‌تعبیرِ او «بَیتُ الحجر» اشارت رفته است و بیشتر دعوتِ او به‌نوعی اندیشهٔ جهان وطنی است تا انترناسیونالیسم اسلامی.

از سوی دیگر، سید اشرف‌الدین که در مسألهٔ «وطن» نگاهی متفاوت از نگاه عشقی دارد، در قضیهٔ «وحدتِ جهان اسلام» با صمیمیّت و صداقتِ بیشتری سخن می‌گوید و همان مسألهٔ اتحاد ایران و عثمانی را بدین گونه تصویر می‌کند، «به‌مناسبتِ آمدن حسیبُ الدین افندی به‌رشت، در سنهٔ ۱۳۲۸ (چهار سال بعد از صدور فرمان مشروطیت) گفته شد:

خورشید وطن با ماه دیروز برابر شد　　ایرانی و عثمانی، امروز برادر شد

□

ایرانی و عثمانی هستند به‌یک پایه　　هم‌مشرب و هم‌قبله هم‌مذهب و همسایه
فرمانِ اُخُوّت داد خلّاق به‌هرآیه　　از ساحتِ قدسِ حق، مشروطه مقرر شد

ایرانی و عثمانی، امروز، برادر شد

و با مطرح کردن مسائلی از قبیل این که شیعه و سُنّی چه معنی دارد و ما همه تابع قرآنیم و شرعِ مُطهر، لحنی بسیار طبیعی و صمیمانه به‌خود می‌گیرد. این گونه اندیشه‌ها در شعر یک جناح از مشروطیت به‌صورتِ چشم‌گیری قابل تحقیق و بررسی است و با کم‌رنگ شدن فضای مشروطیت و شکل‌گیری نظام رضاشاهی این گونه اندیشه‌ها در شعرِ فارسی رو به زوال نهاد؛ البته عوامل اجتماعی و سیاسی و تغییرات ژئوپولتیکی آسیا و ظهور اتحاد شوروی از یک سوی و وقایع جنگ جهانی دوم، که آتش وطن‌پرستی‌های افراطی را دامن می‌زد، از سوی دیگر، همه در کمرنگ کردن این گونه اندیشه‌ها مؤثر افتاد. حق این است که بهترین سخنگوی این گونه شعر در زبان فارسی اقبال لاهوری است که به‌ضرورت شرایطِ قومیِ خودش و نیز بنا به‌پاره‌ای ملاحظات در مبانیِ فکری او، توانست بهترین شعرها را در این زمینه بسراید که:

از بلخ و سمرقند و عراق و همدان خیز!

بعدها با نفوذ اندیشه‌های مارکسیستی، نه به‌طورِ آشکار بلکه با گوشه و کنایه و تمثیل‌ها و استعاره‌ها، نوعی شعر بعد از شهریور ۱۳۲۰ در زبان فارسی رواج پیدا کرد که از نوعی انترناسیونالیسم دیگر سخن می‌گفت؛ انترناسیونالیسم پرولتاریا که سرودِ آن را ابوالقاسم لاهوتی در زبان فارسی به‌وجود آورد و تا همین اواخر، عناصر چپ هرگاه امکانی و مناسبتی می‌یافتند آن «سرودِ انترناسیونال» را که سرودهٔ لاهوتی است، به‌گونهٔ دسته جمعی «اجرا» می‌کردند که:

انترناسیونال است
نجاتِ انسان‌ها

این شاخهٔ از انترناسیونالیسم تقریباً بخش اعظم قلمروِ خلاقیتِ شعری ما را بعد از شهریور ۱۳۲۰ به‌تصرف خود درآورد و به‌همین دلیل جز در شعر چند شاعر، از جمله مهدی اخوان ثالث، کوچک‌ترین اشاره‌ای به‌ایران و مسائل وطن در شعر شاعران مدرنِ ما دیده نمی‌شود و بسیاری از آنها محاسبه‌کارانه، این راه را اختیار کردند تا با مسألهٔ «قوم»ها و «خلق»ها رویاروی نشوند و از این رهگذر خوانندگانِ خود را در میان آن «خلق»ها و «قوم»ها هم از دست ندهند. شعرِ این گونه شاعران مدرن، هیچ صبغهٔ ایرانی

ندارد و با همهٔ زیبایی‌ها، بیشتر به‌ترجمهٔ یک شعرِ فرنگی می‌ماند.

هیچ معلوم نیست که اگر نطفهٔ «انترناسیونالِ لاهوتی»، در آن سالها بسته نشده بود آیا فکر «انترناسیونالِ لاهوری» ظهور می‌کرد یا نه؟ در پاکیِ نهادِ این دو شاعر و در شاعر بودنِ ایشان، هیچ کسی تردید ندارد؛ بحث برسرِ عوامل سیاسی و اجتماعی و تاریخی‌ای است که گاهی شاعران را، از آنچه دلشان بدان کشش دارد، ممکن است به‌سویی دیگر بکشاند. آن چه مسلّم است این است که هردو سویِ «خطِّ انترناسیونال» و نمایندگان برجسته‌اش بیرون از مرزهای ایران زندگی می‌کردند.

دعوت به سوسیالیسم

در کنارِ اندیشهٔ «آزادی» و «میهن» که محورِ تمام موضوعات دیگر شعر عصر مشروطیت است، آرزوی نوعی سوسیالیسم نیز، بیش و کم، دیده می‌شود؛ عارف، عشقی، فرّخی و لاهوتی تصریح به‌این اندیشه دارند و از رسم و راهِ مزدک و حتی بلشویسم و دیگر مفاهیم نزدیک به‌سوسیالیسم یاد می‌کنند، اما در کنارِ این شاعران سوسیالیست مشرب، نوعی عدالتخواهی نزدیک به آن عوالم را هم در شعرِ پروین اعتصامی و بهار، گاه می‌توان دید. آنچه بهار ــ البته در سالهای آخر عمرش ــ در «هدیهٔ باکو» توصیف کرده است از نوعی شیفتگی او نسبت به‌محیط زندگی سوسیالیستیِ آن سالها خبر می‌دهد؛ اگرچه در آن شعر، بهار چنان شیفتهٔ عوامل ملّی و وحدتِ فرهنگ و تبارِ مردم «آبشوران کهن» با ایرانیانِ این سوی اَرَس می‌شود که توصیفش دربارهٔ جنبه‌های سوسیالیسم، تحت‌الشعاع آن اندیشه‌ها قرار می‌گیرد؛ امّا او همواره در آرزوی روزی بوده است که در آن «فقر و غنا» هردو از میان برخیزد:

چون فقر و غنا هردو شد ز گیتی   و آمد هنر و علم و شادخواری
بس معجزه‌ها بین به رغمِ آن کو   گوید: عظمت نیست اختیاری

فرّخی، تمام عمرش را در راهِ این آرمان سپری کرد و جانِ خود را، در حقیقت، برسرِ این آرزو گذاشت:

«توده» را با «جنگِ صنفی» آشنا باید نمود

و ابوالقاسم لاهوتی همهٔ عمر آواره زیست که در ستایش این آرزو بتواند شعر بسراید و

همهٔ شعرهای او، مستقیم و غیرمستقیم در خدمت این اندیشه است، به‌جز بعضی عاشقانه‌هایش. عارف و عشقی بدون اینکه درکِ درستی از سوسیالیسم داشته باشند، به‌گونه‌ای احساساتی دم از نوعی مزدکی‌گری و سوسیالیسم می‌زنند، جای دیگر از تلقی عشقی دربارهٔ مفهوم سوسیالیسم در خطاب به‌سلطان عثمانی سخنی آوردیم.

تمایز لاهوتی و فرّخی، از دیگر شاعرانی که در این دوره دم از سوسیالیسم زده‌اند در این است که آن دو شاعر، این مکتب اقتصادی و سیاسی را، تا حدودی، با جزئیات و دقایق درک کرده بودند و دارای نوعی جهان‌بینیِ سوسیالیستی بوده‌اند.

ستیز با جهانخوارگان

از دیگر مسائلی که زمان مشروطیت و فضای مشروطیت برشعرِ فارسی افزوده است نگاهی است که به‌مسألهٔ استعمار و جهانخواری امپریالیسم دارد. ضرورت تاریخ و نوعِ تلقّیِ شاعران این دوره از شعر، که بیشتر جویای صراحت و رویاروئیِ مستقیم با مسائل‌اند، سبب شده است که یکی از مهمترین موضوعات این دورهٔ شعر فارسی، مسألهٔ امپریالیسم باشد.

شاعرانِ این دوره، گاه این مسأله را از رهگذرِ پیوندی که با مسائل ایران دارد، موردِ بررسی قرار داده‌اند و گاه از یک منظر عام. غالباً استعمار روس و انگلیس و تجاوزطلبی این دو قدرتِ قرن نوزدهم، شاعران را به پرخاشگری با یکی از این دو و گاه با هردو، واداشته است. ایرج در یک تمثیل ساده که مضمونِ آن را از عربی گرفته است[1] گفته:

گویند که انگلیس با روس　　عهدی بسته‌ست تازه امسال
کاندر پلتیک هم در ایران　　زین پس نکنند هیچ اهمال
افسوس که کافیان این ملک　　بنشسته و فارغند ازین حال
کز صلحِ میانِ گربه و موش　　بر باد رَوَد دکانِ بقال

و سید اشرف، با همان سادگی و نگاهِ طبیعی‌اش، از گرایش‌های سیاسی رجال ایران عصر مشروطیت که جمعی هوادارِ آلمان بوده‌اند و گروهی طرفدار روس و عده‌ای متّکی

---

۱. لا یُدبِرُ البقّالُ اِلّا اِذا
تَصالَحَ السِنُّورُ و الفأرُ　　(التمثیل و المحاضرة، ثعالبی، ۳۶۰)

به انگلستان، از کلمهٔ phil (فیل) به معنیِ «دوستدار» استفاده کرده و گفته است:

خاکِ ایران شده ویران ز سه «فیل» روسوفیل، آنگلوفیل، آلمان‌فیل

در داستان قرار داد تقسیم ایران که وثوق‌الدوله را عامل آن شناخته‌اند، خشم و هیاهوی طبقات مردم ایران به‌اوج رسید و کمتر شاعری است که در آن قضیه، خاموش مانده باشد. حتی شاعرِ غیر سیاسی و حاشیه‌نشینی مانندِ ادیب نیشابوری هم در گوشهٔ مدرسهٔ نواب مشهد، خاموش ننشست و گفت:

که گمان داشت که بنگاهِ فریدونی را از چپ و راست کند دشمن چونین تقسیم

برروی هم بیشترین دشمنی با انگلیس و در مرحلهٔ دوم با روس بوده است و شاعری که از آلمان بد گفته باشد، تقریباً، وجود نداشته است. آلمانْ دوستیِ جمعی از شاعران، از قبیل ادیب پیشاوری، بیشتر لا لحب علی بل لبغض معاویه است و دوستیِ آلمان را سپری در برابر تجاوزطلبی‌های بیشرمانهٔ انگلیس و روس قرار داده‌اند.

خشم شاعران ایران نسبت به روسیه، علاوه برغصبِ سرزمین‌های پهناوری از ایران، عامل دیگری هم داشت و آن جسارتِ دولت تزاری در به‌توپ بستنِ حرم حضرت رضا(ع) در مشهد بود و اغلبِ شاعرانی که دارای گرایش‌های دینی بوده‌اند از قبیل ادیب‌الممالک، بهار، سید اشرف، شعرهای بسیاری درین باره سروده‌اند و این مسأله، از آن‌جا که با عواطف عامهٔ مردم به‌گونه‌ای محسوس و ملموس مرتبط می‌شده است، انعکاس ژرف‌تری داشته و ظاهراً هرکدام از شاعران آن عصر، از مشهور و گمنام، درین‌باره شعرهایی دارند.

حملهٔ به‌امپریالیسم و جنگبارگیِ آن غالباً به‌انتقاد از تمدن جدید کشیده می‌شود و شاعران، نیش حمله را متوجه نفسِ این تمدن می‌کنند چنان‌که سید اشرف می‌گوید:

هست معنای تمدّن گوئیا خون ریختن یا که جمعی بی‌گناهان را به دار آویختن
یا که شهری را چپاول کردن و بگریختن این تمدّن زود زردک را چغندر می‌کند
ریشخندِ دردمندان فیل را خر می‌کند

ایُّهَا الشّیخ المعظّم! خاکِ هندستان چه شد؟ در شمالِ غربمان قفقاز و داغستان چه شد؟
در جنوبِ شرقمان دشتِ بلوچستان چه شد؟ الجزایر را مراکش خاک بر سر می‌کند
ریشخندِ دردمندان فیل را خر می‌کند

استمرار فشارهای امپریالیسم برملل آسیا و رُشدِ آگاهی سیاسی مردم این منطقه، دامنهٔ این حال و هوا را در شعرِ مشرق اسلامی گسترش می‌دهد و برطبق قانون ظروفِ مرتبطه، همان انعکاسی را که در شعر فارسی دارد در شعر عربی نیز نشان می‌دهد، به‌ویژه در آستانهٔ جنگ جهانی دوم و سالهای پایانی این جنگ.

زیباترین برخورد شاعرانه و هنرمندانه با این مسأله را در شعرِ «جغدِ جنگِ» بهار، واپسین شاهکار ادبیات کلاسیک فارسی، باید دید که نگاهی است پر از خشم و خروش به‌اژدهای جنگ و امپریالیسم که خدای جنگ است:

فغان ز جغدِ جنگ و مرغوای او — که تا ابد بریده باد نای او
چه باشد از بلای جنگ صعب‌تر — که کس امان نیابد از بلای او
در آن زمان که نای حرب دردَمند — زمانه بی‌نوا شود ز نای او

و در کنار این شعر و در همین سالهاست که نیما شعر پادشاه فتح و مرغ آمین خویش را می‌سراید و آنچه را که بهار در اسلوبِ استوار و فصیحِ خراسانیش سروده با زبان تمثیل‌ها و کنایه‌های ویژهٔ خویش بیان می‌کند:

وان جهان افسا، نهفته در فسون خود،
از پیِ خوابِ درونِ تو
می‌دهد تحویل از گوشِ تو خوابِ تو به چشمِ تو
وز رهِ چشمان به خونِ تو «پادشاهِ فتح»

و سرانجام «آخر شاهنامهٔ» اخوان ثالث، بلندترین صدای اعتراض شعر قرن بیستم ایران است به این جهانخواران:

هان کجاست پایتختِ این دژ آیین قرنِ پُرآشوب
قرنِ شِکلک‌چهر
برگذشته از مدارِ ماه
لیک بس دور از قرارِ مهر
قرن خون‌آشام
قرنِ وحشتناک‌تر پیغام
کاندران با فضلهٔ موهومِ مرغِ دورپروازی

چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند
هرچه هستی هرچه پستی هرچه بالایی
سخت می‌کوبند
پاک می‌روبند.

نقدِ دین یا تجدّدِ دینی

از نخستین اندیشه‌هایی که ذهن ایرانیان را، بعد از شناختِ فکر دمکراسی و آشنایی با جهان مغرب‌زمین، تسخیر کرد، یکی مسألهٔ دین، به‌ویژه اسلام، بود که آیا نسبتی میان این دین و رسیدن به دستاوردهای مغرب‌زمین وجود دارد یا نه؟ آیا اسلام با پیشرفت‌های حاصل شده در مغرب‌زمین تعارض و تضاد دارد یا خود عاملی است که می‌تواند ما را به‌فراتر و بهتر از آنچه در مغرب‌زمین اتفاق افتاده است، برساند.

سابقهٔ آشنایی با فکر دمکراسی غربی و مدیریت کشور بـه‌سبکِ اروپـایی، ظـاهراً، پیشینه‌ای دراز دارد و به‌عصرِ صفوی می‌رسد. آنچه از شیخ محمدعلی حزین لاهیجی (۱۱۸۰-۱۱۰۳ هـ.ق) جای دیگر نقل کرده‌ام، گواه است براین که در پایان قرن دوازدهم، ایرانیان از طرزِ معیشت فرنگیان و طرزِ ادارهٔ حکومت فرنگان، بیش و کم خبر داشته اند. آرزوی این‌که ایران را به‌شیوهٔ فرنگان اداره کنند هم در همین عصر در میان روشنفکران، ظاهراً رواج داشته و در عباراتِ حزین این آرزو به‌نوعی نهفته است و چاره را انحصاراً در همان راه و رسم می‌دیده‌اند.

وقتی در پایان قرن دوازدهم چنین اندیشه‌ای شیوع داشته باشد، باید مسألهٔ نسـبت بین اسلام و طرزِ معیشتِ غربی هم به‌نوعی مطرح بوده باشد. تنها ایرانیان نبوده‌اند که با چنین مسأله‌ای برخورد کرده‌اند. در تمام عالمِ اسلامی، با اندکی پس و پیش و با تفاوتِ دو دهه، همگان در برابر این پرسش قرار داشته‌اند. امّا پـاسخ‌ها یکسـان نـبوده است و پیداست که نباید هم یکسان باشد.

اکثریت چشم‌گیری برآن بوده‌اند که اسلام، بی‌هیچ کم و کسری، بهترین راه زندگی است و آنچه به ذهن ما مانعِ پیشرفت می‌رسد، از ضعفِ مسلمانی ماست، بـاید آن را چاره کرد. امّا دسته‌ای هم صورت موجود دین را، آمیخته به‌نوعی خرافه و مـوهومات

می‌دیده‌اند که نخست باید آن را از آن افزوده‌ها و جعلیّات سترد و پاک کرد سپس راهِ دمکراسیِ غربی و مزایای زندگی اروپایی را به‌دست آورد. به تعبیر اینان «اسلام خرافاتی» مانع ترقّی است نه «اسلام حقیقی». یک دستهٔ بسیار ناچیز، ولی در عمقْ نیرومند و مجهّز به فرهنگ و دانش غربی نیز بوده‌اند که با هر نوع اندیشهٔ دینی مخالف بوده‌اند، بعضی از ایشان با احتیاط و پرهیز، باگوشه وکنایه، حرف‌های خود را می‌زده‌اند و بعضی هم در مواردی که میدان می‌یافته‌اند، بی‌باکانه دین را موردِ نقد و انتقاد قرار می‌داده‌اند.

شعر مشروطیت آیینه‌ای است تمام‌نما که مجموعهٔ این برخوردها را با مسألهٔ دین در خود بازتاب داده است و می‌توان شاعران مشروطیت را در این زمینه به‌چند دسته تقسیم کرد:

۱) مسلمانان متعصّب و سخت پای‌بند به دین از قبیل ادیب پیشاوری (کاری به مخالفتِ او با مشروطیت نداریم)، ادیب‌الممالک، سید اشرف‌الدین حسینی قزوینی و در حواشی، ادیب نیشابوری.

۲) آنها که دین را با قیدِ تجدّد و خرافه‌زدایی از آن، می‌خواسته‌اند یا دست‌کم ردّ نمی‌کرده‌اند از قبیل ملک‌الشعراء بهار، فرّخی یزدی و تا حدودی ایرج میرزا و دهخدا و اندکی بعد از آنها، در نسل بعد، پروین اعتصامی، اگرچه او کمتر در این وادی تصریحی دارد.

۳) آنهاکه دین را مانعِ پیشرفت تشخیص داده‌اند و یا دستِ‌کم مداخلهٔ دین را در امورِ مدنی، مزاحم تحولاتِ اجتماعی به‌شمار می‌آورده‌اند از قبیل عارف، عشقی و لاهوتی و در نسلِ بعد ذبیح بهروز (ابن دیلاق) صاحبِ معراجنامه.

این سه گروه، در حقیقت، صف‌آرائی‌های کُلّی شاعران است در برابر مسألهٔ دین؛ امّا هریک از این افراد، در هرمسأله‌ای از مسائل مرتبط با دین، ممکن است در حالات مختلف برخوردهای گوناگون داشته باشند و از جدولِ خاص خود خارج شوند و در کنارِ کسی قرار گیرند که در کلیات از ردهٔ ایشان نیست.

ادوارِ مختلف زندگی این شاعران، خود مسأله‌ای است که جداگانه باید موردِ تحقیق قرار گیرد، مثلاً لاهوتی در جوانی یکی از متعصبان در مذهب است و در حوزهٔ عقاید

غُلاتِ شیعه قرار دارد و معلوم نیست که در آخر عمر، واقعاً، با دین چه برخوردی داشته است یا ایرج میرزا که از یک طرف، در یک جا «بیچاره چه می‌کشی خودت را» می‌گفته و در جای دیگر آن مرثیهٔ جانسوزِ را («آتش زدند لانهٔ مرغ پریده را») گفته است.

نقد خرافات

اینکه مرزِ اعتقادات دینی اصیل کجاست و افزوده‌ها و خرافاتِ برساختهٔ عوام در پیرامون دین از کجا آغاز می‌شود، ظاهراً خود امری است اعتقادی و درین باره نیز هرکسی برحسبِ وَهْم، گمانی دارد. به‌هرحال سعی در زدودن خرافه‌ها نیز با مشروطیت وارد ادبیات منظوم و منثور فارسی می‌شود و غالباً گویندگان، در این زمینه، از بیان طنز بهره می‌برند؛ چون طنز برای خلع‌ِسلاح کردن مخاطبان کاراییِ بسیار دارد. در شعرهای جدی اینان اما کمتر اثری از نقدِ خرافات دیده می‌شود و مثلاً ملاحظات اصلاح‌طلبانهٔ بهار دربارهٔ دین و تعصب و اینکه ایرانیان بر اثر دلزدگی از رفتارهای نابخردانهٔ مغان، خود آئین اسلام را برگزیدند، در یکی از قصاید او، بدین‌گونه بیان می‌شود:

باز است درِ اجتهاد تا تو ... نامقتضی از مقتضی برآری
و آن کینهٔ دیرین جدا ز دین است ... در دین نسزد کین و دوستداری
با قوّتِ دین خاکِ دشمنان را ... بسپر به‌سُمِ رخشِ نامداری
لیک این عصبیّت میار در دین ... گر بر خِرَدت جهل نیست طاری
خواهی اگر این ملک باز بیند ... آن فرّ و شکوه و بزرگواری
بزدای ز دین زنگ‌های دیرین ... زان پیش که شد روزِ ملک تاری
با نیرویِ دانش برون کُن از دین ... این خرخری و جهل و زشتکاری

از ابزارِ طنز برای نقدِ خرافه‌ها بهره‌جُستن، بیش و کم در ادبیات سنّتیِ ما رواج داشته و شاید اصلاً تنها راه موفّق آن بوده است. در آستانهٔ مشروطیت هم در بعضی از شعرهای یغمای جندقی و امثالِ او نمونه‌هایی دارد امّا در مشروطیّت، هم اسلوب طنزْ دگرگون می‌شود و هم موضوعات موردِ نقد.

یکی از هنرمندترین ناقدانِ خرافات، در شعرِ مشروطیت، سید اشرف است که از فرطِ ظرافت و لطف، خواننده نمی‌داند که آیا او به‌راستی قصدِ طنز و شوخی دارد یا از

سَرِ جِدّ و از روی اعتقاد این سخنان را می‌گوید. به‌این نمونه‌های شعرِ او بنگرید که ضمن نقدِ تمایزِ «اولادِ ذکور و اناث» و خرافات مربوط به«جن‌گیری» و «رمّالی» و «آل» و «پریزاد» و «هم‌زاد» و «اُلولُو» چگونه موضوع را به‌مسخره گرفته است:

ای قاسمْ عمو! حاجتم امروز روا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد!
از لطفِ خدا دردِ منِ خسته دوا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد!
دیدی که دعای نَنه معصومه اثر کرد   چون تیر گذر کرد
اندر سرِ پیری پسری قسمت ما شد   بَه‌بَه! چه بجا شد
هرچند درین خانه ترا بود دو دختر   رخشنده و اختر
«اولادِ ذکور» از اثرِ حکم دعا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد
افسون بنویسید «پریزاد» نیاید   «همزاد» نیاید
هرچند که «همزاد» گرفتارِ بلا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد
«جن‌گیر» بیارید شبیخون نزند «آل»   کودک نشود لال
هرچند که از ترس دعا «آل» فنا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد
«رمّال» بیارید بگیرد «اُلُولو» را   آتش زند او را
هرچند که پایِ «اُلُولو» هم به‌هوا شد   بَه‌بَه! چه بجا شد

و بعد گریز می‌زند به‌مسائل اجتماعی و سیاسی و طبقاتیِ عصر که تمامیِ آن را باید در دیوان این شاعرِ ظریف و طنّاز خواند و برفراموش‌شدگیِ او و غربتِ او، در این ایّام، تأسّف خورد.

تقریباً تمامیِ شاعران مرکزی عصرِ مشروطیت (یعنی بهار، ایرج، سید اشرف، ادیب‌الممالک، عارف، عشقی و دهخدا) بخش مهمی از شعرهای درخشانشان را نمونه‌های طنز به‌وجود آورده است. تنها شاعران برجستهٔ این دوره که در قلمرو طنز، کار برجسته و شاخصی از ایشان به‌یاد ندارم، فرّخی یزدی است و لاهوتی و سید احمد ادیب پیشاوری که پیرو ناصر خسرو است و معتقد است: «خنده از بی‌خردی خیزد چون خندم / که خرد سخت گرفته است گریبانم.»

ایرج تقریباً تمامیِ شاهکارهایش را در قلمرو طنز سروده است: از عارفنامه و انقلاب ادبی تا بسیاری از قصاید و قطعات او که ضرب‌المثل است و مشهور. بهار نیز قصاید و

قطعات بسیاری در این آفاق دارد که از جهنّمیه و کیک‌نامه و غوک‌نامه تا رستم‌نامه و... برای نمونه می‌توان یاد کرد. سید اشرف آنچه دارد طنز است و اصولاً مرزی میان طنز و جدش وجود ندارد و حتی جدّیاتش بی‌بهره‌ای از طنز نیست. ادیب‌الممالک جز قطعهٔ «قاضیِ صُلحیهٔ بلد» و قطعهٔ «تا در میان اوباش تقسیم شد وزارت» و بعضی هجوهای شخصی که به‌هرحال نمکی از طنز در آنها نهفته است، باز هم قطعاتی طنزآمیز دارد؛ البته با همان زبان فخیم و استادانه‌اش. عارف در خرنامه و دلاکیه و «علیجان» و... نشان داده است که ذاتاً اهل طنز است. عشقی بخش اعظم شاهکارهایش هجو و هزل‌های تیپیک و نمونه‌ای است که در اغلب موارد با طنز یکی می‌شود؛ از جمهوری‌نامه، که به‌نام اوست و از او نیست اگر بگذریم، تقریباً معروف‌ترین شعرهای او همه طنز است و بعضی از این‌ها در میان اهل ادب حالت ضرب‌المثل و زبانزد به‌خود گرفته است. دهخدا چندین نوع طنز دارد از شعرهای عامیانهٔ «خاک به‌سرم بچه به‌هوش آمده» و «آکبلای» و «رابیندرانات» تا شعرهای استادانه و باستانگرایانه‌ای از نوع «انشاء اللّٰه گربه است» و «خلیفه».

محور این طنزها و نقدها تقریباً تمامی ابعاد زندگی اجتماعی ماست، از مشکلاتِ مربوط به موقعیت زن در جامعه تا نقدِ رفتار بعضی از عالمان ریاکار و کسانی که شریعت مقدّس را دستاویز قدرت‌خواهی خویش کرده‌اند و از خرافاتی که پیرامون مذهب و بعضی شعایر مذهبی را گرفته است؛ از قبیلِ قمه‌زدن در ایام سوگواری حضرت امام حسین^ع.

اگر بگوییم بزرگ‌ترین دستاوردِ زبان فارسی در شعر مشروطیت، نمونه‌های طنزی است که این شاعران آفریده‌اند، چندان از حقیقت به دور نرفته‌ایم. قلمروِ این طنزها انتقادهای تندِ اجتماعی و سیاسی است که در تاریخ شعرِ فارسی بی‌سابقه است و اگر تحوّلات نیم‌قرنِ اخیر شعر مدرن را در نظر بگیریم و دور شدنِ شعر را از مسائل زمانه و تاریخ و پنهان شدن در لفاف تصویرها و تمثیل‌های لطیف فرنگی مآبانهٔ روشنفکرپسند مدِّ نظر قرار دهیم، باید بگوییم که شعر دورهٔ مشروطیت از لحاظِ نقدِ مسائل اجتماعی و تاریخی ایران، نه مقدّم دارد و نه تالی.

البتّه لحنِ این طنزها یکسان نیست: گاه چنان تند و بی‌رحمانه است که استمرار آن در

تاریخ ادب، همواره با موانعِ اخلاقی و تربیتی روبه‌رو است و گاه صراحت در گفتار، شعرها را از جوهر شعر تا حدی به‌دور می‌بَرَد ولی بسیاری از این نمونه‌ها، از قبیل بعضی از شعرهای طنزآمیز ایرج و بهار و دهخدا و حتی کارهایی از عشقی، می‌تواند همواره مصادیقِ خویش را در تاریخ داشته باشد و به‌همین دلیل در طول قرون و اعصار مورد توجّه اهل ادب قرار گیرد.

زندقه و الحاد

تعریف دقیق و علمی برای کلمهٔ «زندقه» و نیز برای کلمهٔ «الحاد» در این کاربُردی که ما اکنون داریم، کاری است دشوار و تقریباً ناممکن. در بافت متون تاریخی هم، مصادیق کلمهٔ «زندیق» و «ملحد» بسیار شناور است و در هر دوره‌ای این کلمات، چماق تکفیری بوده است که بر سرِ گروهِ بدبختی از عقلای زمانه، بر دست جاهلان و متعصبان کوردل، فرود می‌آمده است.

ناصر خسرو ملحد بوده است و ابن‌راوندی زندیق و در کنار ایشان گروه انبوهی که به‌حق و ناحق، مصادیق تاریخی الحاد و زندقه بوده‌اند.[1]

امّا در بافتِ عصرِ مشروطیت و پس از آن، ما از این کلمات، آن مفاهیم تاریخی را اراده نمی‌کنیم، بلکه مرزی میان کفر و دین را می‌جوییم که اگر در این طرفِ قضیه ایستاده باشیم، آن شخص را اهل ایمان می‌بینیم و اگر در آن طرف ایستاده باشیم از قلمرو کفر به حسابش می‌آوریم، یا دستِ کم در مسأله‌ای خاص او را چنین می‌بینیم؛ منظور از زندقه و الحاد چنین حالتی است. به‌همین دلیل از انتخاب عنوان زنندهٔ کفر و دین پرهیز کردیم. بسیاری از کسانی که در فصل «نقد دین یا تجدّد دینی» در گروه طرفداران دین قرار گرفتند ـ امثال ادیب‌الممالک از ردهٔ اول یا بهار و ایرج از ردهٔ دوم ـ درین چشم‌انداز در

۱. دکتور سعید بن ناصر الغامدی، کتابی تدوین کرده است با عنوان الأنحراف العقدی فی ادب الحداثة و فکرها (= انحراف‌های اعتقادی در ادبیات مدرن و اندیشهٔ آن) دار الأندلس الخضراء، ۲۰۰۳/۱۴۲۴. کتابی است دقیق در سه جلد و ۲۳۱۷ صفحه که با تعصّب دینیِ سَلَفی نوشته شده است ولی منابع را دیده و یک‌یک مسائل حداثت (= مدرنیته) را در تعارضِ با دین به‌دقتِ تمام وصف کرده است و یک‌یک روشنفکرانِ عرب را ـ که کمترین تمایلی به مدرنیته داشته‌اند ـ کوبیده است؛ از طٰه حسین تا ادونیس و تا تمام نویسندگان و شاعرانِ پیشرو. کتاب در عالمِ خودش کتاب جامع و محقّقانه‌ای است.

انتهای صف گروه امثال عارف و عشقی و لاهوتی قرار می‌گیرند. وقتی بهار در مثنویِ بی‌خبری می‌گوید:

گر بدانم که جهان دگری ست وز پس مرگ همانا خبری ست
ندهم دل به‌هوا و هوسی واندر این نشأه نمانم نفَسی
کاش بودی پسِ مردن چیزی حشری و نشری و رستاخیزی
انبیا حرف حکیمانه زدند از پیِ نظم جهان چانه زدند

عملاً در صف امثال عارف و عشقی و لاهوتی قرار می‌گیرد که در مبادی اعتقادی دین شک داشتند چنان‌که عشقی می‌گوید:

منکرم من که جهان دگری باز آید چه کنم درک نموده‌ست چنین ادراکم

حتی در شعر دهخدا نیز رایحه‌ای از این گونه شک‌ها می‌توان دید:

یقین کردمی مرگ اگر نیستی‌ست ازین وَرطه خود را جهانیدمی

یا وقتی ایرج میرزا از زبان آن مردِ چاه‌کن در تهِ چاه آن مناجات کذایی را می‌سراید که:

یا تو آن نیستی ای خالقِ کُل که به ما وصف نمودند رسل
یا گران ذاتِ قدیم فردی ذات بی‌عاطفهٔ نامردی

درست است که در جامهٔ نقل کفر است و برطبقِ اصولِ شریعت «نقل کفر، کفر نیست» ولی نگاهی است بیرون از نظام سنّتی اندیشه‌هایی که بر قلمرو تاریخِ شعر فارسی حکومت می‌کرده است.

این‌گونه اعتراض‌ها به نظام خلقت، جز در شاخهٔ خیامی، آن هم با آن استعاره‌های لطیف کوزه و کوزه‌گر و آرزوی روئیدن «سبزه‌وار» پس از صدهزار سال و بخشی که از طریق شعر امثال دیک‌الجن و ابن‌ابی‌البغل[۱] و ابوالعلاء معرّی دیده می‌شود، در تاریخ ادبیات ملل اسلامی بی‌سابقه است و نتیجهٔ مستقیم برخوردِ با اندیشه‌های غربی است. درست است که نوع ملایمتری از این اندیشه‌ها را، عطار، از زبان دیوانگان آثارِ خویش بیان داشته است و با شیرین‌ترین و مطبوع‌ترین اسلوبی عرضه کرده است؛ امّا فرقی است میان این دو اسلوب بیان و طرزِ نگاه. این که از ایرج در اینجا نقل شد، یا آنچه از بهار نقل

۱. دیوان المعانی، ۲۵۱/۲.

کردیم، بی‌گمان حاصل برخورد با جهان‌بینی غربی است.[1]

می‌توان برای هرکدام از «تم»های جدیدِ شعرفارسی، مجموعه یا فردی خاص را از شاعران فرنگی به عنوان مؤثرِ اصلی جستجو کرد. در حوزهٔ شعرهای اجتماعی مایاکوفسکی و برشت و الوار را، برای نمونه، می‌توان یاد کرد. در حوزهٔ شعرهای غنایی و فردی نیز شاعرانی را می‌توان الگو یا مؤثر به حساب آورد. مثلاً «تمِ» گناه که در شعرهای دورهٔ چهارم (بعد از کودتای ۱۳۳۲) بسیار رواج یافته است و کمتر شاعری از نسلِ شاگردانِ نیما وجود دارد که شعری آمیخته به «گناه» نسروده باشد، جای پای بودلر و اُسکار وایلد را می‌توان در آن میان در نظر آورد. فروغ فرّخزاد (از چهره‌های ممتازِ این عصر) و حسن هنرمندی و نادرپور و نصرت رحمانی و تقریباً همه را باید در این شمار قرار داد. حتی از نسل قبل تولّلی را.

بودلر هنر را زایيدهٔ گناه می‌دانست[2] و در کنارِ او، اُسکار وایلد نیز ـ که از پُرترجمه‌ترین شاعرانِ این عصر در زبان فارسی باید به حساب آید ـ عقیده داشت که تمام نمونه‌های هنری اموری غیراخلاقی‌اند.[3]

نگاهِ الحادیی که در شعرِ «نماز» بدین گونه آشکار می‌شود:

ای همه هستی ز تو، آیا تو هم هستی؟

در شعرِ هزار و دویست ساله و ادبیات هزار و چهارصد سالهٔ عصرِ اسلامیِ ما کاملاً بی‌سابقه است و تمام لطفِ آن در همین نوع «پرسش» است که از یک سوی چیزی را نفی می‌کند و از سوی دیگر اثبات. ظاهراً اخوان ثالث، در طرحِ این سؤال شگرف و عارفانه و هنری، ناخودآگاه، تحتِ تأثیرِ عماد خراسانی، دوست بسیار نزدیکش، بوده است که در شعری (بعد از خودکشیِ معشوقهٔ خویش) خطاب به خداوند می‌گوید:

نیستی تو یا هستی؟

---

۱. یکی از پژوهشگران معاصر عرب، به نام جمال جمعه، کتابی تدوین کرده است با عنوانِ دیوانِ الزنادقة (جمع و تحقیق جمال جمعه، منشورات الجمل، کولونیا، المانیا-بغداد، ۲۰۰۷، در ۲۷۱ صفحه) که با استناد به متون کهن هر شعر را از چند سند نقل می‌کند ولی حیف که صفحه و جلد را تعیین نمی‌کند. کتاب در نوع خود بی‌مانند است. تمام کفریّات منظوم از صدر اسلام تا قرن هفتم را دارد.

۲. هر نوع ادبیاتی از گناه سرچشمه می‌گیرد، بودلر: بنیاد شعرِ نو در فرانسه، حسنِ هنرمندی، تهران، ۱۳۵۰، ص۹۲.

3. *The Oxford Dictionary of Literary Quotations*, p. 7.

و هرچه باشد از عُرفِ پرسش‌های قدمایی بیرون است و شاید ازین شعرِ مایاکوفسکی، به ترجمهٔ احسان طبری، که در آن سالها وردِ زبانِ همهٔ جوان‌ها بوده است گرفته شده باشد:

ای ایزد! اگر تو موجود هستی
مرا به دنبالهٔ گیسوانِ ذوذَنَبت دربند
و در اسپریسِ فضا شهید ساز!

پلورالیسم دینی

یکی از حوزه‌های جدید اندیشه که با مشروطیتْ وارد قلمرو ذهن و ضمیرِ روشنفکران ایرانی می‌شود مسألهٔ پلورالیسم دینی است. اگر از دیدگاه تاریخ تصوّف به‌مسأله بنگریم، در رفتارِ جمعی از عارفان بزرگ ایرانی، نشانه‌های این نوع بینش نسبت به‌ادیان دیگر همواره دیده می‌شود ولی از دید کُلّی ارباب شریعت و جامعهٔ دینی، اندیشهٔ پلورالیسم، ظاهراً از طریق برخورد با تنوع دینی جهان و آشنائی با ذهنیت‌های گوناگونی که جغرافیای اندیشه در کرهٔ زمین را به‌وجود می‌آورد، شکل گرفته است.

طرح ساده و ابتدایی قضیه، در اینجا، چندان هم بی‌فایده به‌نظر نمی‌رسد. پاسخ به‌این پرسشِ ساده که آیا «جز شیعه، هرکه هست به عالم خداپرست / در دوزخ است روزِ قیامت مکانِ او؟» یا نه، کارِ آسانی نیست. در همین لحظهٔ تاریخی که ما در آن به‌سر می‌بریم و جهان در آستانهٔ سال دو هزار میلادی است، اگر از اعم اغلبِ ارباب شریعت پرسیده شود که «جز شیعه هرکه هست...» بقیهٔ بندگان خدا چه سرنوشتی در آخرت دارند؟ تصوّر می‌کنید پاسخ آقایان چه خواهد بود؟ ممکن است بعضی از آنها که نسیم سیاست برایشان وزیده و جهان را سیاسی می‌نگرند، در مسأله قدری تأمل و تردید از خود نشان دهند و مرتکبِ «تقیّه مدرن» شوند و حکم قاطعی برگمراهی و عذابِ مؤبّدِ پیروان دیگر ادیان و مذاهب صادر نکنند، امّا حق این است که در عمق اندیشه و در کمون ذاتِ اکثریّتِ ایشان، این پاسخ برهنه نهفته است که آری! «در دوزخ است روزِ قیامت مکانِ» همهٔ پیروان ادیان و شرایعِ دیگر. من به مواردِ استثنایی قضیه کاری ندارم و از زبان خود ایشان می‌گویم: الظنُّ یُلحِقُ الشیء بالأعمّ الأغلب.

از دیدگاه تاریخ تصوّف، قضیه شکل دیگری دارد. به این حکایت از مقامات ابوسعید ابوالخیر توجّه کنید:

«روزی شیخِ ما ابوسعید، قدّس الله روحه العزیز، در نیشابور برنشسته بود و با جمع جایی می‌شد. به درِ کلیسا رسید. اتفاق را روزِ یک‌شنبه بود و ترسایان جمله در کلیسا جمع بودند. جماعتی گفتند: «ای شیخ! ایشان را ترا می‌باید[1] که ببینند.» شیخ، حالی، پای بگردانید.[2] چون شیخ در رفت[3] و جمع در خدمتِ شیخ در رفتند همه ترسایان پیش شیخ بازآمدند و خدمت کردند. چون شیخ و جمع بنشستند، ترسایان، به‌حرمت، پیشِ شیخ بایستادند و بسیار بگریستند و تضرّع کردند و حالت‌ها پدید آمد. مقریان[4] با شیخ بودند. یکی گفت: «ای شیخ دستوری هست تا آیتی بخوانند؟» شیخ گفت: «بباید خواند.» مقریان قرآن برخواندند. آن جماعت [ترسایان] همه از دست بشدند و نعره‌ها زدند و زاری بسیار کردند و همه جمع را حالت‌ها پدید آمد.

چون به جای خویش بازآمدند، شیخ برخاست و بیرون آمد. یکی گفت: «اگر شیخ اشارت کردی همه زُنّارها باز کردندی[5]» شیخ ما گفت: «ماشان وَر نبسته[6] بودیم تا بازگشاییم!»[7]

و به این ابیات از محیی‌الدین ابن‌عربی:

لقد کنت قبل الیوم انکِرُ صاحبی   اذا لَم یکن دینی اِلی دینه دانِ

و به تفسیری که اَمثالِ محیی‌الدین ابن‌عربی از آیهٔ شریفهٔ «و قضیٰ رَبُّكَ ألاّ تَعْبُدوا إلاّ إیّاهُ» (۲۳/۱۷) دارند و مانند حافظ می‌گویند:

گر خود بتی ببینی مشغولِ کارِ او شو   هر قبله‌ای که بینی بهتر ز خودپرستی

و با شبستری بزرگ همراه‌اند و هم‌آواز که:

اگر مؤمن بدانستی که بُت چیست   یقین کردی که دین در بُت‌پرستی‌ست

امّا در این لحظه که چشم‌انداز، سابقهٔ فکر پلورالیسم دینی است و طرح این مسأله که آیا

---

۱. ساختار بسیار کهنی است به جای: ایشان خواهان تو اَند.
۲. از اسب پیاده شد.
۳. وارد شد، داخل شد.
۴. آنها که قرآن را به آواز بر جمع قرائت می‌کنند، قاریان.
۵. زنّار رمزِ مسیحیت است، یعنی زنارهای خود را می‌گشودند و از مسیحیّت به اسلام می‌گراییدند.
۶. ما زنّار را بر ایشان نبسته بودیم تا آن را بگشاییم. (مقصود شیخ این است که حق تعالی چنین خواسته است که آنان بر مذهب مسیحیت باشند.)
۷. اسرار التوحید، ۲۱۰/۱.

جایی برای «حقیقت» در دیگر ادیان و شرایع اِلاهی می‌توان تصوّر کرد یا نه؛ جای بحث از رفتار متفکران عارفی از طراز بوسعید و ابن‌عربی و شبستری نیست. باید دید آنچه در متنِ گفتار و رفتار ارباب شریعت در طول تاریخ، و در همین لحظهٔ تاریخی، دیده می‌شود چیست؟

ظاهراً بهار در قصیدهٔ جهنّمیّهٔ خویش، اولین شاعری است که از دیدگاهی طنزآمیز خواسته است برخوردِ منفیِ ارباب شریعت را با مفهومِ پلورالیسم دینی مورد نقد قرار دهد. بد نیست ابیاتی از این قصیدهٔ زیبا را که بهار در جوانی و در مشهدِ حدود نود سال پیش به‌سال ۱۲۸۷ هق سروده است بخوانیم با یادآوری این که شهر مشهد در آن سالها یکی از مراکز بزرگ تعصّباتی از این‌گونه بوده است:

ترسم من از جهنّم و آتشفشان او — وان مالکِ عذاب و عمودِ گرانِ او
آن اژدهای او که دُمش هست صد ذراع — وان آدمی که رفته میانِ دهانِ او
جز چند تن ز ما «علما» جمله کاینات — هستند غرق لجّهٔ آتشفشانِ او
جز شیعه هرکه هست به عالم خداپرست — در دوزخ است روزِ قیامت مکانِ او
وز شیعه نیز هرکه فُکل بست و شیک شد — سوزد به نار هیکلِ چون پرنیانِ او
وان کس که کرد کارِ اداراتِ دولتی — سوزد به پشتِ میزِ جهنّم روانِ او
وان کس که شد وکیل و ز مشروطه حرف زد — دوزخ بُوَد به روزِ جزا پارلمان او
تنها برای «ما» و «تو» یزدان درست کرد — خُلدِ برین و آن چمنِ بیکرانِ او
موقوفهٔ بهشتِ برین را به نامِ ما — بنموده وقف، واقفِ جنّت‌مکان او
آن باغ‌های پُر گل و انهارِ پُر شراب — وان قصرهای عالی و آبِ روانِ او
آن خانه‌های خلوت و غلمان و حور عین — وان قاب‌های پُر ز پُلو زعفرانِ او
فردا من و جناب تو و جویِ انگبین — وان کوثری که جُفت زنم در میان او
باشد یقینِ ما که به دوزخ رَوَد بهار — زیرا به حقّ ما و تو بد شد گمان او

بهار، در سرودن این قصیده، بی‌گمان تحتِ تأثیر اندیشه‌های پیشاهنگان فکر مشروطیت از قبیل میرزا آقا خان کرمانی و دیگران بوده است و چه‌بسا که این قصیده را پس از خواندنِ نسخه‌ای از هفتاد و دو ملتِ میرزا آقا خان کرمانی (۱۲۳۲-۱۲۷۵ ش /

۱۲۷۰-۱۳۱۴ق) سروده باشد. این کتاب به تأثیر از کتاب قهوه‌خانهٔ صورت[1] یا سورات و کتاب کلبهٔ هندی[2] اثر برناردن دو سن پیر[3] نوشته شده است؛ یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی است که ذهن جهانیان به‌ویژه مشرقیان را متوجه این نکته کرده است که «حقیقت» چیست و آیا تمامی آن را در یک شریعت و مذهب می‌توان جُست و دیگر شرایع و ادیان را تهی از کُلّ حقیقت باید شناخت یا نه؟

برناردن دو سن پیر در کتاب قهوه‌خانهٔ سورات، بشریّت را به اتّحاد و رفعِ تعصب‌های موجود فرا می‌خواند. بندر سورات یکی از بنادرِ معروف هند بوده است و در شعرِ فارسی هندیان با لفظ سورت / صورت، بازی‌های لفظیی هم دیده می‌شود از قبیلِ

اگر شبی سفرِ «چینِ» زلف خواهی کرد
ز راهِ بندرِ «صورت» برو که مهتاب است

برناردن دو سن پیر، قهوه‌خانه‌ای تخیّلی را در این بندر هند توصیف کرده و در آن قهوه‌خانه جمعی از طرفداران مذاهب و شرایع مختلف عالم را رویاروی یکدیگر قرار داده و به هرکدام از ایشان فرصتی داده است تا از عقاید خویش سخن بگویند و در پایان از زبان مُرید کنفوسیوس (۴۷۹-۵۵۱ ق‌م) کوشیده است که تعصب و دُگماتیسم را نقد کند. میرزا آقا خان کرمانی که رسالهٔ هفتاد و دو ملّتِ خود را بر اساس کتاب برناردن دو سن پیر نوشته، کوشیده است فضایی ایرانی، با پرسش‌هایی از این دست که در حوزهٔ عقاید ایرانیان و تنوع سلیقهٔ مذهبی ایشان در عصرِ او رواج داشته است به وجود آورد و خواننده را در آن فضای بی‌تعصّبی و رنگارنگی آراء و عقاید سیر دهد.[4]

شعر مشروطیت با اینکه بر روی هم در جهتِ سکولار کردن جامعه حرکت می‌کند، شعری ضدِ دینی نیست. از مواردِ استثناییِ آن باید در این لحظه چشم پوشید. رعایتِ اخلاقِ دینی و حتی تقیّد به امور شرعی در زندگی جمع کثیری از این شاعران قابل مشاهده است؛ امّا البته شعری است که در آن تعصّبات دینی جای چندانی ندارد. اگر فنِّ غالب در شعر مشروطیت فن طنز نباشد، باید پذیرفت که طنز یکی از پایه‌های اصلیِ

---

1. Le café de Surate 2. La Chaumiere Indienne
3. Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814)

۴. هفتاد و دو ملّت، برلین، ۱۳۴۳ هـق.

شعر مشروطیت است و آنجا که طنزْ پای خود را به میان نهاد، جایی برای قاطعیّت‌های شناخته‌شده باقی نمی‌ماند؛ به همین دلیل در شعرِ بسیاری از شاعران عصرِ مشروطیت، اندیشهٔ پلورالیسم جلوه‌هایی دارد، گاه به‌جدّ و گاه به‌شوخی و طنز. وقتی ایرج می‌گوید:

فتنه‌ها در سرِ دین و وطن است — این دو لفظ است که اصلِ فتن است
صحبتِ دین و وطن یعنی چه؟ — دینِ تو موطن من یعنی چه؟
همه عالم همه کس را وطن است — همه جا موطنِ هر مرد و زن است

دعوتی است به شکستنِ انحصارها و تنگ‌نظری‌ها و وقتی شاعرِ معتقد و پاک‌نهادی از جنس سید اشرف‌الدین گیلانی می‌گوید:

ای فرنگی! ما مسلمانیم جنّت مالِ ماست — در قیامت حور و غلمان ناز و نعمت مال ماست
ای فرنگی! اتفاق و علم و صنعت مالِ تو! — عدل و قانون و مساوات و عدالت مالِ تو!
نقلِ عالمگیری و جنگ و جلادت مالِ تو! — بخل‌وحرص‌وکینه و بغض‌وعداوت‌مالِ ماست

□

گر زنی بی‌سیم از ساحل به دریا تلگراف — گر کنی خلقِ غرامافون و سیماتوگراف
ور نمایی بهرِ خود از اطلس و مخمل لحاف — سُنْدُس و استبرق اندر باغِ جنّت مال ماست
خوابِ راحت عیش و عشرت ناز و نعمت مالِ ماست

□

شیخی از ما، بابی از ما ـ پطر و ناپلیون ز تو! — دهری از ما، صوفی از ما ـ مکتب و قانون ز تو
خرقه و عمّامه از ما ـ کشتی و بالون ز تو — گُم شو ای احمق! مجاز از تو حقیقت مال ماست
حور و غلمان، باغ رضوان، عیش و عشرت مال ماست

بی‌گمان در این طنزِ گزندهٔ او هم همین حقیقت نهفته است و می‌خواهد خواننده را از آن تعصّبات انحصارطلبانه که «جز شیعه هرکه هست به‌عالم خداپرست / در دوزخ است روزِ قیامت مکانِ او» به‌در آورد.

در امثال این اشعار، نسیم شمال و اقران او، بی‌تردید قصدشان تبلیغ برای نوعی پلورالیسم دینی است و اینکه «تمام حقیقت» در انحصار گروهِ خاص و مذهب معیّنی نمی‌تواند باشد. هیچ‌کس تمام «پیل» را در تاریکی نمی‌تواند مشاهده کند. در شناختِ آن حقیقت «هرکسی بر حَسَبِ وهم، گمانی دارد.» سید علی‌خان مَدَنیِ شیرازی (متوفی

۱۱۱۸ یا ۱۱۱۷) که یکی از مفاخرِ بزرگ تاریخ تشیع و یکی از بزرگ‌ترین ادیبان چند قرنِ اخیر در زبان و ادبیات عرب است قطعه‌ای در این باره دارد، که چون تضمینِ آیه‌ای از قرآن کریم را به همراه دارد در اینجا نقل می‌کنیم و این بحث را پایان می‌دهیم:

لا تکرهَنْ خلقاً عَلیٰ مذهبٍ　　لستَ مِنَ الإرشاد فی شیٍّ
اَما تریٰ الرحمنَ سُبحانَه　　المُخرِجَ المَیْتَ مَنَ الحیّ
یَقولُ: «لا اکراهَ فی الدینِ قد ـ　　تَبیَّنَ الرُّشدُ مِنَ الغیّ»[1]

دین و نیروهای مذهبی

قرن سیزدهم اوجِ گیرودارهای مذهبی در ایران است. بذری را که صفویه ـ برای حفظ حکومت خویش در برابر داعیه‌داران مشرق و مغرب ایران ـ از دیرباز پاشیده بودند و هم در روزگار خود ایشان بارآور شده بود، در این عصر نیز بارآورتر و گشن‌تر می‌بینیم. اینک درخت تعصّبات مذهبی، بالیده و شاخ و برگ گسترده است. دیگر نزاع شیعه و سنّی در ایران کمتر مطرح است، امّا در درون مذهب شیعه تضادها و اوهام و خرافات هرلحظه گسترده‌تر می‌شود. اینجا کاری به‌واقعیت انقلابی شیعه در تاریخ صدر اسلام نداریم. بلکه قصد ما نشان دادن نیروی مذهب و عوامل مذهبی است و انحرافی که از اصل آن حاصل شده و درنتیجه جهل و خرافات را در ژرفای روح مردم این عصر تا چه حد رواج داده است.

نزاع شیخی و متشرع، اخباری و اصولی، بابی و شیعی، صوفی و متشرع و نفوذ فوق‌العادهٔ طبقهٔ روحانی در اذهان مردم و ضمناً سادگی و سفاهت بعضی از علمای دین که بی‌خبر از هرگونه تغییر و تحولی، همچنان درگیرودار مباحث اصولی و فقهی عجیب و غریب و ایجاد فروعِ نیش‌غولی بوده‌اند، برای کسی که به‌مطالعهٔ نهاد دین، در جامعهٔ عصر مشروطه و مقارنِ مشروطیت می‌پردازد بسیار قابل ملاحظه است.

---

۱. انوار الربیع، چاپ سنگی، ۸۱۳. ترجمهٔ قطعه در این حدود است که «از این که مردمی را بر مذهبی دیگر می‌بینی روی در هم مکش! (یا: هیچ کس را به زور به مذهبی وا مَدار!) که تو را در ارشادِ مردمان جایگاهی نیست. نمی‌بینی که خدای تعالی ـ که مرده از زنده بیرون می‌آورد ـ می‌گوید: در کارِ دین جای زورگویی نیست. رستگاری از گمراهی هویدا است.

از روزگار صفویان، عنصر دین و مذهب حالت حاشیه‌ای به‌خود گرفته بود. نگرش به‌متن زندگی و سادگی و حرکتی که در دید کلی اسلام و تعالیم رسول وجود دارد، از میان رفته بود. اگر به‌کتاب‌های فقه و اصول فقه که در عصر صفویه و قاجاریه نوشته شده است نگاهی بیندازیم، به‌خوبی می‌توانیم روح منحرف و حاشیه‌پرداز و گریزانِ از متنِ علمای شیعه را در این دوره‌ها به‌خوبی احساس کنیم. اصولاً در مجموع این دوره هیچ تفکّر بنیادی در حوزهٔ مذهب و علوم مذهبی نمی‌توان جستجو کرد. تمام همّت‌ها مقصور برحاشیه نویسی و نکته‌یابی‌های عجیب و غریب است. اتفاقاً برای کسی که گرفتار اینگونه مسائل شود، این لذّت هم کم از لذّت بعضی مخدّرات نیست.

نوع استدلال‌ها و نوع «فرع»های مطروحهٔ در مجالس فقها و کتب اصول فقه، اغلب حاصل نوعی تخیّل است، و بیشتر اینها اصلاً مبتلا بِهِ هیچ کس نیست و بیهوده نیست که در کتب فقهی بسیار جاها اول «فرع» را مطرح می‌کنند و به‌ردّ و ایراد آن می‌پردازند و سرانجام که متوجه می‌شوند که چنین موردی ممکن است اتفاق نیفتد با جمله‌هایی از نوع «و یظهرُ الثمرةُ فی النذر» حاصل کوشش خود را معقول جلوه می‌دهند. طبیعت استدلال‌ها و کوشش‌های ذهنی، طبیعت حاشیه‌پرداز است. نمی‌دانم در کجا خواندم که وقتی صاحب «فصول»، کتاب خود را نوشت، یکی از علمای معاصرش ـ طبق معمول شروع کرد به‌حاشیه‌پردازی و از همان صفحهٔ اول کار خود را آغاز کرد و هرجا که ایرادی ـ از نوع ایرادهای نیش غولیِ علمای این عصر ـ نتوانست بیابد، راه را به‌گونه‌ای دیگر باز کرد و نوشت که: «لو قال کذا لورد علیه اولاً و بالذات، ثانیاً و بالعرض و ثالثاً...» یعنی اگر چنین می‌گفت (در صورتی که آن بیچاره چنان نگفته بود) اولاً چنین ایرادی براو وارد بود و ثانیاً چنین و ثالثاً چنین...

یکی از داستان‌های شیرینی که روح علمی این عصر را به‌خوبی نشان می‌دهد داستانی است که می‌گویند: «وقتی غلیان و تنباکو به ایران آمده بود، در عصر صفوی، مسألهٔ کشیدن غلیان ـ یا به‌اصطلاحِ فقها موضوعِ «شُربِ توتون» ـ موضوعِ اصلی و مسألهٔ روزِ مجالسِ فقها بود. گروهی حکم به اباحه کردند و جمعی فتویٰ به حرمت دادند و هرکدام استدلال خاصی برای خود داشتند، از نوع همان استدلال‌ها. تا اینکه یکی از عُلَما کتابی

نوشت در «حرمتِ کشیدن غلیان» و استدلال کرد که: «غَلَیان بر وزنِ بَلَبان (= نی) است و چون نواختنِ نی حرام است، پس کشیدنِ غلیان هم حرام است.» فقیه دیگری که قائل به حرمت نبود در ردِّ کتابِ او رساله‌ای پرداخت و از این استدلالِ او استفادهٔ وجوب کرد، یعنی به‌عکسِ مقصودِ او نتیجه گرفت، بدین گونه که: «غَلَیان بر وزنِ بَلَبان، چون نواختن بَلَبان (= نی) حرام است پس کشیدن غلیان واجب است؛ زیرا این دو، نقطهٔ مقابلِ یکدیگرند: در غَلَیان ما هوا را به داخل ریه‌ها و درون خویش فرو می‌بریم، در صورتی که در بَلَبان هوا را به بیرون می‌رانیم. چون این دو حرکت متضادِّ یکدیگرند، پس باید از این مقایسه، استفادهٔ وجوب کشیدن غلیان بشود نه حرمت آن.[۱]

ذهنِ این‌چنین علمایی، که متأسفانه بیش از حدّ هم بر طبقهٔ عامه و هم طبقهٔ حاکم فرمانروایی مطلق داشت، جامعه‌ای به وجود آورده بود خرافاتی و وسواسی و هراسان از هرگونه حرکت و جستجو. امّا در نهانِ همین جامعه، میانِ همین ملّایان درگیری‌های شگفت وجود داشت. یکی از نزاع‌ها نزاع اصولی و اخباری[۲] بود. و هرکدام از دو دسته سعی می‌کردند عقیدهٔ خود را به‌نوعی بر مردم و هیئت حاکمه تحمیل کنند و در این راه از هیچ کوششی دریغ نداشتند؛ ماجرای شیخ محمد اخباری و آوردنِ سَرِ اشپخدُر[۳] که

---

۱. این مطلب را از درس خارج اصولِ مرحوم آیة‌الله حاج شیخ هاشم قزوینی رضوان الله علیه (متوفّی ۱۳۳۹/۷/۲۲) به یاد دارم، صورتِ مکتوبِ آن را در جایی ندیده‌ام.

۲. اصولی و اخباری: علمای دین و فقها، به‌ویژه در عصرِ قاجاری، صف‌آرایی مهمّی در میان خود داشته‌اند که در یک سوی اصولیان و در طرفِ مقابلِ ایشان اخباریان بوده‌اند. اصولی کسی است که در «استنباطِ احکام شرعیّهٔ فرعیّه از اَدِلَّهٔ تفصیلیّهٔ» آنها به «علم.اصول» استناد می‌کند و علم اصول بر اساس چند اصل استوار است: ۱) کتاب (قرآن)، ۲)، سنّت (قول و فعل رسولص)، ۳) اجماع (وحدت نظرِ علمای دین در یکی از احکام) و ۴) عقل. اما اخباریان فقهایی بوده‌اند که عقل و اجماع را قبول نداشته‌اند. فقط همان کتاب و سنّت را ملاک استنباط می‌دانسته‌اند. البته علم اصول جز این چهار اصل، اصول دیگری هم دارد.

۳. اشپختُر/ اِشپخدُر یا سیسیانوف شهرت پاول د میتریویچ تسیتسیانوف (۱۷۵۴-۱۸۰۶) سردار روسی که در زمان فتحعلی شاه قاجار از طرف دولت روسیه به‌حکمرانی قفقاز منصوب شد، در ۱۲۱۸ هـ‌ق گنجه را گرفت و ایروان و قراباغ را مطیع ساخت ولی در جنگ اچمادزین (= نامِ سابقِ آن واگار شاپات، از شهرهای جمهوری ارمنستان شوروی، در غرب ایروان) در ۱۲۱۹ شکست خورد و سرانجام در باکو، هدف گلوله واقع شد و به‌قتل رسید. نام او در میان تودهٔ مردم به‌صورت اشپختُر شهرت یافته و ضرب‌المثلی دارند که در مورد کسی که کاری انجام داده و تصوّر می‌کند کار بزرگی است، می‌گویند: «مگر سر اشپختُر را آورده‌ای؟» (رک: امثال و حکم دهخدا ج ۲ / ذیل سر اشپخدُر) و برطبق نظر مینورسکی این کلمه صورت تغییرشکل یافتهٔ **inspecteur** فرانسوی، و **ispextor** روسی است.

ضرب‌المثل شده یکی از وقایع نمونه است[۱]:

و این داستان مجموعهٔ خصایص روحی فرمانروایان این عصر و علمای آن را به‌خوبی نشان می‌دهد. و ضمناً خود یکی از حوادثی است که برتودهٔ خرافات ساری و جاری در محیط اجتماعی آن عصر افزوده است.

از یک سوی اخباریون می‌کوشیدند هیأت حاکمه را به‌خود معتقد کنند و از سوی دیگر علمای اصولی؛ حاصلِ این گیرودار خود سبب شده بود که بخش عظیمی از نیروی علمای دین صرف این جرّ و بحث‌ها شود.

مسألهٔ انتظار ظهور، که عقیدهٔ به آن در جامعهٔ اسلامی به صورت عام، از همان قرن اول هجری، امری محسوس بود و «مهدی موعود» که روایات مربوط به ظهور او را در متون احادیث اهل سنت و جماعت، در کنار فتن و کوائن آخرالزمان و اشراط الساعة[۲]، می‌بینیم در میان شیعه به گونهٔ خاصی رواج داشت و از عصر صفویان این انتظار ــ بر اثر تبلیغات شدید ایشان ــ شکفته‌تر شده بود و روز به روز می‌بالید. در تعالیم فرقهٔ شیخیه که در عصر قاجاریّه یکی از فرقه‌های انشعابی تشیّع و در حقیقت حالت اغراق‌آمیز و افراطی کلام شیعه است ــ مسألهٔ امام زمان و ظهور او و اینکه در چه عالمی هست، یکی

---

۱. قصص العلماء، چاپ سنگی، ۱۳۰۴ هق، صص ۱۳۱-۱۳۳. در هنگامی که سردارِ روس، اشپختر، سرزمین‌های ایرانی را یکی پس از دیگری فتح می‌کرد و فتح‌علیشاه بسیار مضطرب بود «میرزا محمد به نزدِ فتح‌علیشاه رفت و گفت: 'من سرِ اشپختر را چهل‌روزه برای تو به تهران حاضر می‌سازم، مشروط به این‌که مذهبِ مجتهدین (یعنی علمای اصولی) منسوخ و متروک سازی و بُن و بیخ مجتهدین را قلع و قمع نمایی و مذهبِ اخباری را در بلاد ایران رواج دهی.' فتح‌علیشاه قبول کرد. پس میرزا محمد یک اربعین به ختم نشست و به ختم آیة الکُرسی، با دَه وقف ــ به شرایطی که در میان ایشان متداول بود ــ شروع نمود. و ترکِ حیوانی کرده و صورتی از موم درست کرده و در اثنا شمشیر به گردنِ آن صورت نواخت. چون روز چهلم شد فتح‌علیشاه به سلام عام نشست، دید اثری از سرِ اشپختر پدیدار نگردید ... تا اینکه سلطان دو سه فرّاش بر عقب یکدیگر برای احضار میرزا محمد فرستاد. پس میرزا محمد به تأنّی روانه شد و چنان آمد که سرِ اشپختر و میرزا محمد یک‌مرتبه واردِ مجلس سلطان شدند. و بیان کردند که در لنکران، حکمرانِ آنجا، در زمان محاصره، اشپختر را به گوشهٔ میدان خواست که تنها با یکدیگر، در امرِ اصلاح، مکالمه کنند. پس اشپختر با یک نفر و آن حاکم با یک نفر به هم رسیدند و نشستند و آن حاکم فوراً تپانچه برآورد و اشپختر را نشانِ گلوله ساخت و سرش را جدا کرد ... [و]... برای سلطان آوردند. سلطان بسیار متعجّب گشته، میرزا محمد معروض داشت که ما به وعدهٔ خود وفا نمودیم اکنون شما نیز به وعده وفا نمایید ... برای تفصیل ماجرا و دنبالهٔ داستان به متن قصص العلما رجوع شود.

۲. نشانه‌های رستاخیز، اشراط الساعه، در تمام کتب حدیث فصلی ویژهٔ خود دارد از جمله بنگرید به صحیح مسلم، ۲۲۱/۱۶ و صحیح بخاری، ۱۵۱/۲۲ و نیز مرموزات اسدی، صص ۱۴۳-۱۵۸ و آفرینش و تاریخ، فصل نهم.

از مباحث عمدهٔ عقاید به شمار می‌رود و همین امر سبب شد که شاگردان شیخ احمد احسائی ــ که مؤسس این فرقه است ــ از قبیل سید کاظم رشتی، هر روز بر مجموعهٔ تخیّلات راجع به موضوع بیفزایند و یکی از نزاع‌های خونین مذهبی را در این عصر به وجود آورند. اختلاف فرقهٔ شیخیه با متشرعه که به صورت اختلاف «بالاسری» (مخالفانِ شیخیه) و «پشت‌سری» (شیخیّه) نیز شهرت یافته[۱] یکی دیگر از وادی‌هایی بود که سیل خروشان نیروهای مذهب را در خویش می‌کشید و از جادهٔ واقعیت منحرف می‌کرد.

یکی از شاخه‌هایی که از نزاع شیخی و متشرع برآمد، بابیگری بود. بابیگری خود فصلی درازدامن از مبحث نیروهای مذهبی در عصر قاجار را تشکیل می‌دهد. در پیرامون بابیگری سخن بسیار گفته‌اند و آنچه در اینجا به کار ما می‌آید این است که انتظار آن مصلح بزرگ که در طول قرون و اعصار در میان مردم بوده و به‌ویژه از روزگار صفویان در دل‌ها بالیده و رشد کرده بود، در این عصر از حد گذشت و مشتاقی و صبوری و مهجوری، تاب و توان از همهٔ مردم ربود.[۲] عوامل سیاسی هم در گوشه و کنار به کمک موضوع آمد و هنگامی که سید علی‌محمد شیرازی خود را «بابِ» امام زمان معرفی کرد، چیزی نبود که از حدود اندیشه و انتظار مردم به دور باشد، از این روی جمع انبوهی پیرامون او را گرفتند. اغلب این کسان که بر گرد او جمع شده بودند همگی مردمی بودند که از ظلم و ستم هیأت حاکم و دست‌نشاندگان ایشان به ستوه آمده بودند و آرزوی کسی را داشتند که جهان را پر از عدل و داد کند. پیش از اینکه سید علی‌محمد دعوی خویش را آشکار کند، بسیاری از همین ستمدیدگان ــ که اغلب اهل فضل و از نخبگان محیط عصر خویش بودند ــ هرجا که به یکدیگر می‌رسیدند توصیه می‌کردند که اگر خبری از ظهور مصلح یا «بابِ» او شنیدی ما را نیز محروم مکن.[۳] و این حالت انتظار، به‌شدّت متأثر از تبلیغات شیخ احمد احسائی و سید کاظم رشتی بود. بیهوده نیست اگر فرقه‌های منشعب از بابیگری، شیخ احمد را «مبشّر ظهور» می‌خوانند.

---

۱. فرقهٔ شیخیّه، به هنگام گزاردن نماز، در حرم ائمه علیهم السلام، طوری می‌ایستادند که قبر ائمه میان ایشان و قبله فاصله باشد. همین امر را مخالفان ایشان چنین تفسیر می‌کردند که آنها حرم را قبله قرار می‌دهند.

۲. مثلِ قرةالعین که از ملاحسین بُشرویه‌ای درخواست کرده بود که: «اگر به مقصود رسیدی مرا از نظر دور مدار.»

۳. رک: فتنهٔ باب، اعتضادالسلطنه، ص۹۶.

اینکه گفتیم اغلب کسانی که در پیرامون او جمع شدند، اهل فضل و نخبگان بودند بدین سبب است که در این عصر همهٔ عوامل تحت‌الشعاع نیروی مذهب بود و ملاک ارزیابی‌ها مذهب بود و نخبگان هم کسانی بودند که در کار مذهب، شور و شوق بیش از حدّ از خود نشان می‌دادند. هیچ روشنفکری در این عصر نمی‌توان یافت مگر اینکه از رهگذر مذهب به‌مسائل می‌نگرد. به‌جز موارد استثنائی از قبیل میرزا فتحعلی آخوندزاده.

خونریزی و کشتاری که در نقاط مختلف ایران براثر درگیری مردم با گروه بابیه روی داد (چه در فارس و چه در مازندران و چه در دیگر نقاط ایران) موقعیت نیروهای مذهبی را در این عصر روشن می‌کند.

برای اینکه بهتر به وضع علمای دین در این عصر آشنا شویم مجلس خاصی که برای رسیدگی به دعاوی سید علی‌محمد باب در حضور ناصرالدین شاه، البته قبل از اینکه به سلطنت برسد، تشکیل شده بود نمونهٔ بسیار خوبی است. نوع سؤالاتی که از وی کرده‌اند و تلقی ایشان از شخصیّت او، نشانهٔ بارز بی‌خبری ایشان از وضع دنیا و حرکت زمانه است. از او که دعوی بابیّت امام زمان می‌کرد، شعر ابن‌مالک می‌پرسیدند و اعراب جمع مؤنث سالم. البته آنها می‌خواستند بی‌خبری او را از حدّاقل دانش روزگار نشان دهند، امّا او از بنیاد، حرف دیگری می‌زد که البته یاوه بود امّا عملاً موازین ارزیابی ایشان را قبول نداشت.[۱]

بازار خانقاه نیز در این عصر بی‌رونق نبود. چند فرقه از فرق تصوّف که در این روزگار نیز هنوز هستند، از بالیدگان این زمانه‌اند. کار درگیری اهل شریعت با این پیروان طریقت نیز چندان ساده و آسان نبود. صوفی کشی که از روزگار قدیم رونقی گرفته بود در این عصر نیز رواج داشت و از کشتارهای وحشیانهٔ مردم از صوفیان، داستان مشتاق‌علی‌شاه[۲] و داستان ملا سلطان علی گنابادی[۳] را می‌توان ذکر کرد که خود نمونه‌ای از همین درگیری

---

۱. بنگرید به **قصص العلماء**، میرزا محمد تنکابنی، ۳۷-۴۱.

۲. میرزا محمد کرمانی معروف به مشتاق علی شاه از عُرفای قرن سیزدهم و چهاردهم هجری قمری که به فتوای یکی از فقهای عصر به قتل رسید، در سال ۱۳۰۶ هق.

۳. حاج ملّا سلطان‌علی گنابادی (۱۲۵۱-۱۳۲۷ هق) از عُرفای برجستهٔ قرونِ اخیر، مؤلفِ تفسیر بیان السعاده

تعصبات مذهبی با اهل طریقت است. با این همه تصوّف در کنار شاخه‌های دیگر، که به‌عنوان نیروی مذهبی از آنها یاد کردیم، چندان نیرومند نبود.

افسانه‌پردازی پیرامون معنویت امامان شیعه یکی دیگر از وجوه خصایص مذهبی این عصر است که به‌دو صورت متضاد در ادب این عصر انعکاس دارد. تخیلات شگفت‌انگیز و دروغ‌های شاخدار علمایی از قبیل ملا آقای دربندی، مؤلف اسرار الشهاده (متوفی ۱۲۸۶) و معجزه‌های عجیبی که برای ائمهٔ شیعه علیهم السلام در تعلیمات این دسته ارائه شده، همه و همه نشانه‌های حکمروائی تخیّل بیمار و علیل جمعی بی‌خبر و ساده‌لوح بر ذهن عامهٔ مردم است.

فرمانروایان این عصر نیز کم از عامّهٔ مردم نبوده‌اند و ناگزیر در جنگ و صلح نیز از فتاوی علمای دین یاری می‌خواستند و حکم‌های جهاد که علمای این عصر صادر می‌کردند، تأثیری بیش از حد در کار جنگ‌ها داشت.

پیداست که نیروی عظیمی بدین گونه، از دخالت در اوضاع اجتماعی به‌هیچ روی نمی‌تواند برکنار بماند و هرگونه دگرگونی که در دیگر نهادهای جامعه روی دهد، خواه ناخواه متأثر از تمایلات این نیرو است و چون حکومت قاجاریان خود عامل اصلی تقویت این نیرو بود، ناگزیر بود از این‌که وجود آن را تحمّل کند.[۱]

این جماعت رهبران روحانی چنان در خیالات خویش فرو رفته بودند و اوهام خویش را مسلم و واقعی می‌شمردند که هیچ کسی امروز در باب مادیات و مسائل ملموس تا آن حدّ قاطع نمی‌تواند سخن بگوید؛ سید کاظم رشتی، یکی از پیشوایان شیخیه، در شرح قصیده در تفسیرِ «انا مدینة العلم و علی بابها» نوشته است که «مدینة العلم» شهری است از شهرهای آسمان دارای هزار هزار محله و هر محله‌ای هزار هزار کوچه و بعد خود افزوده است که من نام تمام این محلاّت را می‌دانم. از جمله یکی کوچه‌ای است که صاحب آن مردی است به‌نام شلحلحون و کوچه‌ای دیگر به نام سگی است که آن سگ کلحلحون نام دارد[۲] و همین علمایی که به قول میرزا ملکم یا میرزا آقاخان کرمانی

← که بر دستِ دو تن از متعصّبان به قتل رسید.

۱. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: سعید نفیسی، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر، ج۳۸/۲ به بعد.

۲. شرح القصیده، اثر حاج سید کاظم رشتی (۱۲۱۲-۱۲۵۹هق) اصل قصیده سرودهٔ عبدالباقی افندی

«جغرافیای آسمان را وجب به وجب دانسته‌اند»، هیچ کدام از آنچه در پیرامونشان می‌گذشته خبر نداشته‌اند.[۱]

مسألهٔ زن

اجازه بدهید بحث را اندکی به‌گذشته‌ها بکشانیم و به‌صحّت و سُقمِ روایاتی که در این باب نقل کرده‌اند، کاری نداشته باشیم. این روایات، اگر هم ثابت شود که تمامیِ آنها دروغ است، باز به‌بَدَنهٔ بحث و گفتارِ ما زیانی نمی‌رساند، هرچه هست این روایات برسرِ زبان‌های مردم بوده و آنها را گفتهٔ رسول(ص) تلقی می‌کرده‌اند[۲] و از رهگذرِ شیوعِ آنها در محیطِ اجتماعی ما فرهنگی شکل گرفته است که چهرهٔ زن را به‌گونه‌ای نه چنان که هست و نه چنان که شایستهٔ نگاهِ انسانی است، تصویر کرده است.

تردیدی نیست که قرآن کریم مقام زن را، نه در قیاسِ محیط جاهلی که در قیاس با همهٔ برداشت‌های دنیای کهن، تعالی داده است، ولی بقایای تفکّرِ جاهلی و شاید هم بقایای فرهنگ‌های کهنه‌ای که جامعهٔ اسلامی برویرانه‌های آنها شالودهٔ خود را استوار کرده است، سبب شده است که در محیط فرهنگِ اسلامی، زن پایگاه والای خویش را، جز در مواردی استثنایی، نتواند به‌دست آورد.

یکی از مستفیض‌ترین احادیثی که در متون ادب و در مجامیعِ روایی، شهرت بسیار دارد این است که «موت‌البناتِ من المکرمات» و به‌صورت «دفنُ البنات من المکرمات» هم نقل شده است و یک شاعر ایرانی اهلِ باخَرْزِ خراسان به‌تأثیر از این حدیث شعری به‌عربی گفته است که ترجمه‌اش چنین است:

گور، بهترین پرده و پوششی‌ست از برای دختران و در روایت آمده است که دفنِ دختران از

← الموصلی است و سید کاظم در ذیلِ بیتِ:

هـذا رواقُ مـدینةِ العـلم الّـتی　　مِنْ بابها قَد ضَلَّ مَنْ لَم یَدخُلِ

صص۱۰۳-۱۱۲، چاپ سنگی ۱۲۷۲ (سال فراغتِ از کتابتِ کاتب) این «آدرس»ها را داده است. مقایسه شود با کسروی، بهایی‌گری، همانجا.

۱. فکر آزادی، نقل از همان کتاب، ۶۶.

۲. ثعالبی، در قرن چهارم و اوایل قرن پنجم سخنانی از نوعِ «نِعْمَ الخَتَنُ القبر» (گور بهترین داماد است) و «دَفنُ البناتِ مِنَ المَکْرُمات» (در خاک کردنِ دختران از شمارِ مکَرمت‌ها است) را گفتار رسول^ص و در شمارِ زیباترین استعاره‌ها، در گفتارِ پیامبر دیده است. (التمثیل و المحاضرة، ۲۴)

مکرمت‌هاست؛ آیا نمی‌بینی که باری تعالی، [در آسمان] «نعش» را در کنارِ «بنات» (= دختران) نهاده است؟[۱]

و یک شاعر ایرانیِ عربی‌سرای دیگر، از اهل خراسان، می‌گوید: «اگر دخترانم و گناهانم نبود با شوق به سوی مرگ پرواز می‌کردم».[۲]

خاقانی، شاعرِ بزرگ و فرهنگ‌آفرینِ قرن ششم که در اسلوبِ ویژهٔ خویش بزرگ‌ترین سخن‌سرای تاریخ ادب فارسی است، در چندین جای از دیوان خویش، داشتن دختر و تولّد دختر را به‌زشت‌ترین صورتی، توصیف کرده است و آن را مصیبتی عظیم دانسته است؛ در یکی از این قطعات که در رثای پسرش رشیدالدین است، پس از زاری بسیار برمرگِ او، می‌گوید مصیبت من، بیش و بیشتر شد وقتی که پس از مرگِ او، دختری برای من زاده شد و بعد می‌گوید آن دختر وقتی که غم سنگینِ مرا دید، این جهان را بدرود کرد و باز در قطعه‌ای دیگر تأسّفِ خویش را از تولّد دخترش بیان کرده و می‌گوید این دختر چون دید که من دختری دیگر هم دارم: «گفت محنت یکی بس است و برفت» و در قطعه‌ای دیگر سرافکندگی خود را از تولّد دختر بدین گونه بیان می‌کند که:

سرفکنده شدم چو دختر زاد　　برفلک سر فراختم چو برفت
بودم از عجز چون خر اندر گِل　　برجهان اسب تاختم چو برفت
ماتمِ عمر داشتم چو رسید　　«عُمرِ ثانی» شناختم چوبرفت
محنتش نام خواستم کردن　　دولتش نام ساختم چو برفت[۳]

و در قطعه‌ای دیگر پسران طبعِ خویش، یعنی شعرهایش را می‌ستاید و بعد می‌گوید با داشتنِ چنین پسرانی، چه نقصان مرا خواهد بود اگر همسرم دختری برای من زاییده است و بعد می‌گوید:

اگر بمیرد شاید بهشت را خاتون　　وگر بماند زیبد مسیح را خواهر[۴]

با این‌همه چنین دختری را می‌گوید:

اگرچه هست بدینسان خداش مرگ دهاد!　　که «گور بهتر داماد» و «دفن اولی‌تر»

---

۱. کشکولِ شیخ بهایی، چاپ سنگی، ۱۲۹۶ هق، ص۱۷۹.
۲. تاریخ بیهق، چاپ استاد بهمنیار، ۱۷۴.　　۳. دیوان خاقانی، ۸۳۵.　　۴. همانجا، ۸۸۴.

اگر نخواندی «نعم الختن» برو برخوان وگر ندیدی «دفن‌البنات» شو بنگر
مرا به‌زادنِ دختر چه تهنیت گویند که کاش مادرِ من هم نزادی از مادر![۱]

این شعرها حاصل اندیشه و ذوق یکی از برجسته‌ترین چهره‌های فرهنگ ایران‌زمین است، شاعری که عناصر ایرانیِ شعرش، غنی‌ترین تصویر از اساطیر باستانی ماست و شاید بعد از فردوسی هیچ شاعری به‌اندازهٔ او شیفتهٔ عناصر اساطیری ایرانی در شعر نباشد، آری اینها سرودهٔ خاقانی شروانی است که وقتی انسانِ عصرِ ما می‌خواند پشتش می‌لرزد که آدمی‌زاد تا کجاها می‌تواند انحطاط عقلی و روحی پیدا کند و با «پارهٔ تنِ» خویش، به‌جُرمِ این که دختر است، این چنین برخوردی داشته باشد؛ این خاقانی است؛ حکیم و امیر و سالارِ شاعران و یگانهٔ روزگار. وقتی برخوردِ او با مسألهٔ زادن دختر چنین باشد، تصوّر می‌کنید آن کشاورزِ مستمندِ آذربایجانی قرن ششم چگونه برخوردی می‌توانسته است داشته باشد؟ بهتر از خاقانی؟!

دیدیم که خاقانی نیز در این شعرها از همان احادیث رایجِ محیط فرهنگیِ خویش که «دفنُ البنات من المکرمات» و «نعم الختن القبر» (= بهترین داماد، گور است!) و امثالِ آنها سود جسته است. همچنین در اغلب سفینه‌ها و جُنگ‌هایی که از ادب عرب فراهم آمده است، نمونه‌هایی از این گونه شعرها می‌توان یافت؛ ابوهلال عسکری (وفات پس از ۳۹۵هق) ادیب و ناقدِ بزرگ عربْ‌زبان در کتاب «دیوان‌المعانیِ» خویش ــ که سفینه‌ای است از شاهکارهای نظم و نثر عرب ــ فصلی پرداخته است با عنوان «مَنْ اَحَبَّ لبناته الموت» (یعنی دربارهٔ کسانی که آرزوی مرگِ دخترِ خود را داشته‌اند) و در آنجا ابیاتی نقل کرده است در حال و هوای همین شعرهای خاقانی.[۲]

این گونه نگاهِ منفی به زن و دختر، سبب شده است که خشمِ نهانیِ زن ایرانی خود را در صورتِ «حیلةُ النساء»[۳] و شعرهایی از این دست که می‌آوریم، آشکار کند. شعری که هم‌اکنون از تذکرهٔ عرفات نقل می‌کنیم یکی از مواردِ نادری است که آثارِ این خشم و بغضِ تاریخیِ زنِ ایرانی را برای آیندگان حفظ کرده است. شاعره‌ای که این شعر را خطاب به همسرِ ستمکارِ خود سروده است منیژهٔ قاینی خراسانی نام داشته و در اواخر قرن دهم و

---

۱. همانجا. ۲. دیوان المعانی، ۲/۲۵۱.
۳. دربارهٔ سابقهٔ «حیلة النساء» مراجعه شود به سندبادنامه، چاپ آتش، ۹۹.

اوایلِ قرن یازدهم می‌زیسته است؛ صاحب فرزندانی هم بوده است که بعضی از آنها در هند زندگی می‌کرده‌اند و تقی‌الدین اوحدی بلیانی (۹۷۳-۱۰۴۰) یکی از ایشان را دیده بوده است و می‌گوید: «پسرِ او بالفعل در هند است.»[۱] در هنگامِ غضب و نزاع به شوهرِ خود خوانده است:

طلاق از تو گیرم تو را درکنم به کوریِّ چشمت دو شوهر کنم:
یکی اَمرَدِ[۲] تازهٔ نوجوان دویم ظالمی، تُرکمانی عَوان[۳]؛
به آن نوجوان عیش و عشرت کنم به آن تُرکمانت حوالت کنم[۴]

در شرایطِ زندگی آن روزگار، چه به شوخی و چه به‌جدّی، چنین سخنی از زنی بسیار شگفت‌آور است و از شجاعت و بی‌باکی او حکایت دارد. کدام زنِ فمینیستِ آمریکایی امروز می‌تواند بدین‌گونه سخن بگوید؟ از این شاعره شعرهای دیگر نیز در تذکره‌ها نقل شده است که از ذوق و توانایی‌ِ هنری او حکایت می‌کند. از جمله:

خواهم که بر آن سینه نهم سینهٔ خود را تا دل به تو گوید غمِ دیرینهٔ خود را
گر باده خورَد زاهدِ خودبین شبِ جمعه خمخانه کند مسجدِ آدینهٔ خود را[۵]

صاحبِ ریاض الشعرا بیت اول این غزل را نقل کرده و می‌گوید: «این بیت که به نامِ وی اشتهار دارد در تذکرهٔ سام میرزا به اسمِ کلوعلیِ شیرازی ضبط شده، لیکن اغلب [احتمال این] که از بیجهٔ نهانی باشد و بر فرضِ تقدیر که از بیجهٔ مزبور نباشد مقامِ انصاف مقتضی آن است که این را به بیجه مسلّم داریم؛ چه زیبایی و استحقاقِ او به این بیت بیشتر از دیگری است. کلوعلی هم ازین قدر بذل، مضایقه نخواهد نمود و آن بیت این است: «خواهم که به آن سینه ...»[۶] ولی در تذکرهٔ تحفهٔ سامی (تألیف‌شده به سال ۹۵۷) چنین آمده

---

۱. عرفات، ۴۵۲۷. ۲. جوانِ مویْ بر رخساره نرسته.
۳. در اینجا، کسی که در خدمتِ دولت است و ظلم‌پیشه و بی‌پروا.
۴. در متن تذکرهٔ عرفات العاشقین، ۴۵۲۷/۷، نام این شاعره «بیجه» آمده است و بعضی تذکره‌ها آن را «منیجه» خوانده‌اند که درست‌تر می‌نماید. صاحب عرفات او را بدین گونه توصیف می‌کند: «صاحبِ فقرات نهانی بنیجهٔ نهانیِ قاینی. بسیار فصیحهٔ ملیحهٔ ظریفه بوده. از خوش‌طبیعتانِ سرآمد و [از] نیکوفطرتان ممتاز است. ... به‌جهتِ شوهر خود گفته بوده» ولی والهِ داغستانی (۱۱۲۴-۱۱۷۰) نوشته است: «در هنگام غضب و نزاع به شوهر خود خوانده.» تذکرهٔ ریاض الشعرا، علی‌قلی واله داغستانی، ۲۳۳۳/۴. ۵. همانجا.
۶. همانجا.

است: کلوعلی، از کلویانِ شیراز است و به سرتراشی اوقات ضایع می‌کند و می‌گوید: این مطلع را من گفته‌ام.» و من باور ندارم: «خواهم که بدان سینه ...» وقتی صاحب تحفهٔ سامی[1] این شعر را نقل کند انتساب آن به بیجه/ منیژه قدری بعید است ولی سخنانِ والهِ داغستانی که نوعی احقاقِ حق زن است بسیار مهم است. از شعرهای دیگر این بانو، این بیت است:

همچو من بر رخِ خوبان نظرِ پاک انداز　　هرکجا دیدهٔ آلوده بوَد خاک انداز[2]

در میانِ آنهمه برخوردهای منفی و شرم‌آور نسبت به زن و دختر، البته کسانی هم بوده‌اند که داشتن دختر را بر داشتنِ پسر ترجیح می‌داده‌اند و رساله‌های مفردی[3] هم با عنوان «فضلُ البناتِ علَی البنین» (= برتری دختران بر پسران) تألیف می‌کرده‌اند.[4]

غرض از یادآوری این گونه احادیث و این گونه شعرها، یادآوری این واقعیت اجتماعی و تاریخی ما بود. پرده‌پوشی براین گونه حقایق مشکلی از مشکلات ما را حل نمی‌کند، نیشتری باید که این گونه دُمَل‌های تاریخی گشوده شود زیرا بسیاری از ذهنیّت‌های کنونیِ موجود در جامعه ــ که در مسندِ قدرت هم شاید باشند ــ از این سِنْخ مأثورات و از این گونه شعرها و «حکمت»ها خالی نیست.

تا همین نسل قبل، نسلِ شادروان مادر من، زن‌ها را از نوشتن خط محروم می‌کردند و به‌آنها فقط خواندن می‌آموختند. شادروان مادرم شعر می‌گفت و از من که بچّهٔ بازیگوشی بودم، خواهش و تقاضا می‌کرد که آنچه سروده بود با خطِّ بچه‌گانهٔ خویش بنویسم که یکی دو یادگار از آنها را خوشبختانه هنوز دارم؛ شعرهایی بسیار درست و به‌اسلوب در رثای حضرت امام حسین (ع).

استدلالِ مخالفانِ آموزشِ خط به دختران را در این ابیات منسوب به حکیم نظامیِ گنجوی می‌توان دید:

---

۱. تحفهٔ سامی، تحقیق احمد مدقق یزدی، یزد، انتشارات سامی، ۱۳۸۸، ص۴۱۵.

۲. عرفات، همانجا؛ ریاض الشعراء، همانجا.

3. monograph

۴. بنگرید به المنتخبُ من السیاق (تاریخ نیسابور)، ص۹۶، در شرح حالِ ابوسهل تاجرِ اصبهانی. بعضی از قدما نیز کوشیده‌اند که بعضی از دختران را بر بعضی از پسران رجحان دهند. مجالس، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ آیـة‌الله مرعشی، قم، شمارهٔ 3515، ص۲۶۳.

دختر چو به کف گرفت خامه ارسال کند جواب نامه
آن نامه نشانِ روسیاهی‌ست نامش چو نوشته شد گواهی‌ست

البته تمام کلمات و ساختارِ شعر خارج از سبک نظامی است.[۱]

وقتی مشروطیت و مقارناتِ آن شکل گرفت، مسألهٔ زن و تربیت و آموزش زن، در مرکز بحث‌ها و مقالات قرار گرفت و یکی از تم‌های اصلی شعر شاعران مشروطه را «نسائیّات» تشکیل داد. کمتر شاعری در مرکز شعر این دوره قرار دارد که چندین شعر دربارهٔ زن و حقوق زن و ستایش ارزش‌های زن نگفته باشد: بهار، ایرج، سید اشرف، عارف، عشقی، لاهوتی و بعدها پروین و شهریار و...، بهترین شعرها را در این زمینه سروده‌اند.

«نسائیات» از مسألهٔ «تعلیم» و «مدرسه» آغاز می‌شود و اندک اندک به‌موضوعِ «حجاب» و «احترام مادر» و «ستایش زن» گسترش می‌یابد. شاعران این دوره، در تمامِ مسائل «نسائیات» برخوردی یکسان ندارند. شاید انقلابی‌ترین مسأله، در این زمینه، مسألهٔ حجاب باشد که «خرق اجماع» و شکستنِ سنّت چندین هزار ساله‌ای بوده است. ظاهراً چادر با اسلام رابطه‌ای مستقیم نداشته و احتمالاً در ایران باستان هم زنان در پوششی از نوع چادر بوده‌اند؛ چنان که در جاهلیت عرب و در موردِ زنان عصرِ رسول(ص) هم سندی برای چادر داشتنِ آنها نداریم، امّا عُرف و عاداتِ چندین و چند قرنه را ناگهان زیر پا گذاشتن کارِ آسانی نبوده است. در این باب می‌توان از گزنده‌ترین طنزهای ایرج، مثل: «برسر دَرِ کاروانسرایی / تصویر زنی به‌گچ کشیدند» تا بُغضِ معصومانهٔ پروین در قطعهٔ «زن در ایران پیش از این گویی که ایرانی نبود» تا کنایهٔ ملک‌الشعراء که «بهار! پردهٔ موبین حجابِ عفّت نیست / هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو اینجاست» تا هزلیات ایرج در عارفنامه و پاسخ‌هایی که جمعی از شعرای درجهٔ دو و سه امثال نادری در دفاع از چادر به او دادند، یاد کرد. ولی البته سرانجام هنر، کارِ خود را کرد و زمان، مسأله را به‌ناگزیر حل کرد.

از ساده‌ترین شعرهای تعلیمی و عامیانه و در عینِ حال دلپذیر سید اشرف‌الدین

---

۱. امثال و حکم، ۷۷۵.

از قبیل:

ای دخترِ من درس بخوان، فصل بهار است
بیکار به خانه منشین، موقعِ کار است
یک چادری از عفّت و ناموس به سر کُن
وانگاه برو مدرسه تحصیل هنر کن
خود را ز کمالات و هنر نورِ بَصَر کن
چون دخترِ بی‌علم به نزدِ همه خوار است
ای دخترِ من درس بخوان فصلِ بهار است

که در آن با قید «چادر» می‌خواهد دختر را به مدرسه روانه کند، تا نقدهایی که از همین چادر در شعرهای امثالِ ایرج دیده می‌شود که:

تو مرآتِ جمالِ ذوالجلالی   چرا مانندِ شلغم در جوالی

هرکدام به نوعی، در تعالی جایگاه زن مؤثر واقع گشت.

این حال و هوا را البته مشروطیّت به شعرِ فارسی بخشید که در حوزهٔ فرهنگِ «دَفنُ البناتِ مِنَ المکرمات» و فضایِ «حیلةُ النساءِ» شاعری مثل سید اشرف، با آن حوزهٔ پهناورِ مخاطبانش، نگاهِ واقعیِ اسلام را نسبت به زن، عرضه کرد که:

دختران را مصطفی آزاد کرد   جمله زن‌های عرب را شاد کرد
«ای زنان و دختران شادی کنید   همچو سرو و سوسن آزادی کنید»
هست پیغمبر طرفدار شما   در جزا زهرا بُوَد یار شما

و در نتیجهٔ این گونه بیان صمیمی متّکی به مذهب و نیز آن لحنِ گزندهٔ ایرج و امثالِ او، و بسیاری متفکران و نویسندگان پیشاهنگ، زنِ ایرانی شکفت و نبوغِ دفن شدهٔ خویش را،همچون مسیح که العازر را، از خاک برآورد ــ در چهرهٔ انبوهی از شاعران و هنرمندان و نویسندگان و دانشمندان و محققان بزرگ به‌تاریخ قرن بیستم هدیه کرد.

در پرتوِ این تحوّلِ بنیادی بود که حال و هوای شعر عاشقانهٔ فارسی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، دگرگون شد و «زن» که در شعرِ عاشقانهٔ فارسی، غالباً حضوری آشکار نداشت، به‌گونهٔ معشوقی زمینی و انسانی در مقابلِ دوستدارِ خویش ظاهر شد و خود توانست «غزلِ شخصیِ» خود را بسراید آن گونه که فروغ فرخ‌زاد در «تولّدی دیگر».

نخستین شعرهای انتقادی و سیاسی

اگر بخواهیم، نشر فضای انتقادی در محیط شعر فارسی را، که نتیجهٔ گسترش عقاید سیاسی غربی در محیط زبان فارسی بوده است، از نخستین نمونه‌های آن مورد بررسی قرار دهیم، شعرهای فتح‌الله خان شیبانی (۱۳۰۸-۱۲۴۱ ه.ق) نخستین شکوفه‌های بهار شعر اجتماعی در ایران عصر قاجاری تواند بود. بسیار دور از واقعیّت است اگر شیبانی را در سرودن این شعرها، حتی در حدّ نخستین شاعران مشروطیت، آگاه از مسائل سیاست و اجتماع بشماریم، زیرا قرائن نشان می‌دهد که وی برحسب بعضی شرایط خاص به سرودن این گونه شعرها پرداخته است. شعرهای اجتماعی او، به لحاظ شناخت مسائل عام سیاسی، از نوع شعرهای سیاسی ناصر خسرو یا سیف‌الدین فرغانی است. به هیچ وجه از فکر دمکراسی غربی خبر نمی‌دهد و اگر هم، وی شخصاً اعتقاد و اطلاعاتی در این باب داشته است، در شعرش از آنها نشانی دیده نمی‌شود. اگرچه روبن لوی، روح یأس و بدبینی موجود در اشعار او را، «از نوع بدبینی و رئالیسمی که در ادبیات نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اروپا رواج داشت می‌داند»[1] و اگر چند هرمان اته عقیده دارد که «این بدبینی و این روحیهٔ او از بدبینی هوای اروپا استنشاق شده»[2] با این همه نگارندهٔ این سطور تردید دارد که شیبانی از فکر دمکراسی غربی اطلاع داشته باشد، تا چه رسد به این‌که از فضای ادبی اروپایی باخبر باشد. با این‌همه، هیچ کس نمی‌تواند دراین تردید کند که انتقاد تندی از نوع

دادگرِ آسمان که داد بـه شـه داد — داد که تا خاکیان رهـند ز بـیداد
گر ندهَد دادِ خلق، دادگـرِ خـاک — دادگـرِ آسـمان بگـیرد از او داد
داد تو را داد تا که داد دهـی تـو — گر ندهی داد، داد، از تو کند داد
گوش به فریادِ دادخواه دِه امروز — تات به فردا نکـرد بـاید فـریاد[3]

---

1. R. Levy, *Persian Literature*, London, 1923, p. 99.

مقایسه شود با یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، ج ۱، ص ۱۴۱.

۲. هرمان اته، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۳۷ ص۲۰۳؛ مقایسه شود با از صبا تا نیما، ج ۱، ص۱۳۳.

۳. منتخب از مجموعهٔ بیانات شیبانی، چاپ استامبول، مطبعهٔ اختر، ۱۳۰۸ هق، ص۷۷.

یا:

باغ پریشان و سرو و کاج پریشان　ملک پریشان و تخت و تاج پریشان
لعنت حق بر لجاج باد که گشته‌ست　کارِ درِ شاه از لجاج پریشان
وای به ملکی که شد ز داخل و خارج　دخل پریشیده و خراج پریشان[۱]

در فضای خواب‌آلودهٔ شعر فارسی آن سالها، غنیمتی است، و آوارگی‌های نویسنده در گوشه و کنار ایران و آسیای میانهٔ آن روز، و تهمت جاسوسی انگلستان، که براو می‌زده‌اند، می‌تواند قراینی باشد برای نوعی اطلاعِ وی از تفاوتِ محیطِ ایران و دیگرِ اقالیم عالم.

مذهب و شعر مذهبی

شعر مشروطیت، نسبت به‌دورهٔ قبل، از نظر توجّه به‌مذهب نیز متفاوت است، از دو سوی؛ هم از لحاظ احیای اندیشهٔ تجدّد مذهبی و بزرگداشت آن (که برخاسته از تعالیم سید جمال‌الدین اسدآبادی بود) و فکر وحدت اسلامی و توجّه به‌ضعف و انحطاط ملل مسلمان و اینکه همهٔ این عقب‌افتادگی‌ها برخاسته از دوری مسلمانان از واقعیت اسلام است و هم از لحاظ پیدایش اندیشه‌های ضدمذهبی در شعر این عصر که به‌مناسبت درگیری با خرافاتِ پیوندیافته با مذهب، بعضی شاعران، مذهب را مانع پیشرفت‌های اجتماعی احساس می‌کردند.

پیش از این عصر، دین، به‌عنوان یک پدیدهٔ ثابت و مسلّم در جامعه تلقی می‌شد و نگرش شاعران به‌دین و اولیای دین فقط از رهگذر قدّیسیّت ایشان و مقامی که در آخرت برای شفاعت امت دارند، مطرح می‌شد و دیوان هرشاعری از قصاید مدح رسول و (در دوره‌های متأخر) از مدیح امامان شیعه و مراثی ایشان خالی نبود؛ به‌خصوص از عصر صفوی به‌این سوی باب عمده‌ای از شعر فارسی را مدایح خاندان رسول و مراثی ایشان تشکیل می‌داد که در عصر قاجاریان نیز در دنبالهٔ مراثی محتشم از مراثی صباحیِ بیدگلی و یغما شهرت داشت و نوحه‌های یغمای جندقی را همه جا می‌خواندند، امّا در تمام آن

---

۱. همانجا، ص۲۵.

مرثیه‌ها فقط آخرتِ شیعه و مقام قدسی امامان مطرح بود نه دین به‌عنوان یک نهاد اجتماعی و یک عامل مؤثر در ساختمان اجتماع.

در شعر مشروطه در کنار جوش و خروش قومی، (که گه‌گاه جنبهٔ ملّیِ محض دارد و زمانی قومیّت و دین با یکدیگر ترکیب می‌شوند) فریاد اسلامخواهی و دعوت به افتخارات اسلامی، صبغه‌ای است آشکار و شاعران می‌کوشند با یادآوری گذشتهٔ پرشکوه مسلمانان، ایشان را از خواب جهل و خرافات بیدار کنند و این گونه اندیشه‌ها را در نظرشان تجلی دهند که:

مائیم که از پادشهان باج گرفتیم زان پس که از ایشان کمر و تاج گرفتیم

و به صورت غمگنانه‌تر و عامیانه‌تر در شعر سید اشرف‌الدین حسینی بدینگونه تصویر می‌شود:

می‌شود دنیا به کامِ اهلِ ایران ای نسیم می‌نماید شادمانی هر مسلمان ای نسیم
آفتابِ معرفت گردد درخشان ای نسیم نورباران می‌شود این شهر طهران ای نسیم

از فضای لامکان بوی بهشتی می‌وزد بلبلِ قدس اِلاهی بر سرِ گُل می‌خزد
دشمن اسلام از حسرت همی لب می‌گزد پهن می‌گردد بساطِ عیشِ خوبان ای نسیم

این گونه اندیشه‌ها ــ که برخاسته از ایمان گویندگان به‌ارزش‌های مذهبی و دینی است ــ در شعر مشروطیت سهم بسیار دارد. بعضی از گویندگان هم که به‌انتقاد از اوضاع اجتماعی و زندگی مردم مسلمان می‌پردازند، جرأت تصریح به‌این نکته را کمتر می‌یابند که مثلاً دین را عامل عقب‌ماندگی بدانند. امّا اندیشه‌های مخالف با تعالیم مذهبی ــ که از نوعی زندقه و الحاد سرچشمه می‌گیرد ــ نیز در شعر این دوره بسیار است؛ به‌خصوص شاعرانی که ملّیت را از دین جدا کرده‌اند و جوش و خروش ناسیونالیستی دارند (امثال عشقی و عارف) در شعرشان تظاهر به‌نوعی الحاد دیده می‌شود:

قصّهٔ آدم و حوّا همه وَهْم است و دروغ نسلِ میمونم و افسانه بود از خاکم

بعضی دیگر در لباس طعن و طنز، بی‌آنکه مجال اعتراضی به‌اصحاب شریعت بدهند، از نوعی الحاد و زندقه (دست کم نسبت به‌شرایط اجتماعی آن روز) سخن می‌گویند، چنان که در قصیدهٔ جهنمیّه بهار می‌خوانیم:

ترسم من از جهنم و آتش‌فِشانِ او   وآن مالکِ عذاب و عمودِ گرانِ او...

و حتی انکار حَشْر و نَشْر در لباس نوعی تردید که: «کاش بودی پسِ مُردن چیزی / حَشْری و نَشْری و رستاخیزی» و این‌که سخنان انبیا فقط برای حفظ نظامِ جهان بوده و حرف‌هایی است حکیمانه[1] و البته بهار این سخنان را در پناهِ بسیاری قصاید مذهبی سروده که شهرتِ بسیار داشته و برسرِ منبرها و در مجالس جشن و عزای مذهبی در سراسر ایران، به‌خصوص خراسان، می‌خوانده‌اند.

دسته‌ای نیز با انکار بعضی از سنّت‌ها و اموری که در نزد مردم از اصول مسلم است، به‌تجدیدنظر و نوعی پروتستانیسم اسلامی روی آورده‌اند که در مسألهٔ حجاب و آزادی زن از آن سخن گفتیم و سعی ایشان براین است که ضمن پذیرش اصول اسلام، بعضی از اموری را که به‌نظرشان مانع تجدّد است و تصوّر می‌کنند در اسلام نیز چندان بنیادی نیست، به کنار بگذارند و بگویند:

کجا فرموده پیغمبر به قرآن   که زن باید شود غولِ بیابان

حجابِ دست و صورت خود یقین است   که ضدِّ نصِّ قرآنِ مبین است

و در کنار این، اندیشه‌های متولّیانِ شرع را نیز به طعن و طنز، مورد تمسخر و نیشخند قرار دهند. اگرچه یاد کردن از شیخ و زاهد به‌طعن و طنز در ادبِ صوفیه و بعدها به‌طور کلی ادب گذشتهٔ ما، امری است رایج، امّا در شعرِ این دوره، به‌صورتِ تندتری از ارباب عمائم و اصحاب شریعت به‌نیشخند و استهزاء یاد شده:

به زهدِ گربه شبیه است زهدِ حضرت شیخ ...

و داستان «درگذشتم از قُلی شمعون شدم» سید اشرف‌الدین، گونهٔ دیگری از نیشخند زدن به‌متصدّیان امرِ دین و ارباب عمائم است؛ آن هم از شاعری که خود در کسوتِ متصدّیانِ دین است و به‌راستی منتظر ظهور حضرت ولی‌عصر و می‌گوید:

ای خدا! آن یوسفِ اسرار کی خواهد رسید؟
رونقی بر اهلِ این بازار کی خواهد رسید؟
یا رب آن شاهِ فلک‌مقدار کی خواهد رسید؟
یادگارِ احمدِ مختار کی خواهد رسید؟

---

۱. دیوان بهار، ۲۱۸/۲-۲۱۹.

وقتی به‌مجموعهٔ ادبیّاتِ مشروطیت و دورانِ قبل از آن، از این دیدگاه، می‌نگریم تمایزی آشکار میانِ آنها می‌بینیم که در یک کلام می‌توان آن را به‌تفاوتِ دو نگـاهِ اومـانیستی و غیراومانیستی تقسیم کرد. شعرِ مشروطیت، در مجموع، بنیاد فلسفیِ خود را در اصولِ اومانیسم می‌جوید. حتی نگاهِ معتقدترین و باایمان‌ترین شاعرانِ این عـصر، نسـبت بـه دین، صبغه‌ای از اومانیسم دارد و اومانیسم، اصلِ فلسفیِ اندیشهٔ مشروطیت است و مرزِ مشروطه و دوره‌های قبل؛ حتی در صف‌آراییِ «مشروعه» و «مشروطه» نیز، جوهر همهٔ نزاع‌ها، قبول یا انکارِ اومانیسم است.

خصایص عمومی ادب درباری در عصر مقارن مشروطیت

شعر درباری در همهٔ ادوار یکسان است. شعری است ساکن، مرده، تکراری، بی‌روح و اگر نبوغ بعضی شاعران گذشته، در بعضی ادوار، حـرکتی بـه‌آن بـخشیده ایـن حـرکت جنبشی عارضی بوده است که با فاصله‌ای اندک جای خود را به‌سکونی دیگر داده است. با این همه می‌توان ادوار مختلف شعر دربـاری را، در ادب فـارسی بـررسی کـرد و بـا یکدیگر سنجید. در این سنجش، ادب درباری عصر مورد بحث ما یکـی از دوره‌هـای متوسط خود را می‌گذراند. با اینکه عصر قاجار روی هم رفته یکی از ادوار تجدید حیات ادب درباری است، امّا این تجدید حیات به‌علل فنی خاصی که جای دیگر از آن بحث کرده‌ایم، یک تظاهر به‌تجدید زندگی است و از آنجا که همهٔ انواع شعر این دوره متظاهر به تجدّد است امّا درواقع سیر قهقرایی می‌کند، ادب درباری نیز سیری قهقرایی دارد.

بسیاری از قصاید شاعران خوب این عصر از قبیل صبا، سروش، هدایت را اگر از نام ممدوح و تخلص شاعرش صرف نظر کنی به‌آسانی می‌توانـی در دیـوان شـاعران قـرن چهارم و پنجم جای دهی با این تفاوت که حوزهٔ معانی و تعبیرات در این دیوان‌ها چندان مکرّر و مبتذل است که دون شأن شاعران بزرگ قرون چهارم و پنجم است. بهترین قصاید گویندگان این دوره، با حذف نام شاعر و ممدوح، قابل مقایسه با آثار درجهٔ دوم شعرای درجهٔ سوم قرون چهارم و پنجم از قبیل امیر معزی و عثمان مختاری است. در سراسـر دیوان‌های شاعران این عصر نه یک تصویر تازه و نه یک اندیشهٔ بکر و نه هیچ قالب تازه و بدیعی نمی‌توان یافت.

محورهای سه گانهٔ شعر که عبارتند از: اندیشه، خیال، قالب در تمام جوانب تکراری هستند. از نظر اندیشه پیداست که مدح ناصرالدین شاه یا فتحعلی شاه، چه اندیشهٔ تازه‌ای می‌تواند باشد. از لحاظ تصویر نیز هرچه بیشتر جستجو شود کمتر یافت خواهد شد. از نظر قالب نیز وزن تازه یا قافیه و ردیف تازه در دیوان‌های شاعران درباری این عصر هیچ چیز تازه‌ای نمی‌توان یافت. حتی اگر از نظر دایرهٔ لغوی و گروه واژه‌ها نیز دیوان‌های این شاعران را بررسی کنیم هیچ لغت تازه یا ترکیب بدیعی که برای اولین بار به‌وجود آمده باشد نمی‌یابیم. با همه کوششی که گویندگان این عصر برای «تجدّد» دارند، هرچه بیشتر در تجدّد خود به‌ظاهر توفیق می‌یابند، در باطن کهنه‌تر و فرسوده‌تر می‌شوند زیرا به‌جای اینکه مانند شاعران عصر صفوی در راه تجدّد واقعی قدم بردارند، به کهنه‌ترین ادوار شعر فارسی نظر دوخته‌اند و عجب اینکه در همین کار هم گاه اشتباه می‌کنند. بسیاری از شاعران این عهد، از خصایص سبک قدما، آگاهی درستی ندارند و گاه طرز به‌کار بردن افعال و پسوندها و پیشوندها را نمی‌دانند.

هنر اصلی شاعران درباری در این عصر تلفیق است، آنکه در این راه از همه چیره‌دست‌تر است قاآنی است که به‌علّت توانائی خاصی که در نوعی فرمالیسم دارد، کارش بیش از همه مورد توجّه بوده و او را باید بزرگ‌ترین شاعر درباری این عصر و حتی چند قرن اخیر بدانیم.

نثرنویسان این دوره نیز، آنها که در حوزهٔ ادب درباری فعّالیت دارند، نثرشان از هیچ بار عاطفی یا اندیشه و حسّ تازه‌ای برخوردار نیست زیرا از تماسِّ با زندگی و جریانات اجتماعی به‌کلّی بی‌خبرند. انواع تفنّن‌های عجیب و غریب در نثر این دوره رواج دارد و آنها که ساده می‌نویسند ادیب درباری نیستند. حتی کسانی که در نوشته‌های خصوصی خود ساده‌نویس هستند وقتی به‌قصد انشاء چیزی می‌نویسند بوی تکلّف و صنعت از آن به‌مشام می‌رسد. اگر قاآنی را نمایندهٔ برجستهٔ شعر درباری این عصر بدانیم، قائم مقام را نمایندهٔ نثر آن باید بشماریم. اگرچه قائم‌مقام بی‌تأثری از اوضاع نیست و چندان هم نباید او را بی‌درد دانست.

نثرنویسان برجستهٔ درباری در این عصر عبارتند از: رضاقلی خانِ هدایت، محمدتقی سپهر (لسان‌الملک) و معتمدالدولهٔ نشاط.

انواع ادبی در عصر مشروطیت

شعر شرقی را به‌گونهٔ فرنگان از دیدگاه مضمون و محتوا تقسیم کردن، کار دشواری است زیرا مرز معانی در شعر شرقی اسلامی (فارسی، عربی، ترکی) سخت به‌هم آمیخته است و به‌علّت توجّه بیش از حدّی که شاعران ما نسبت به‌مسألهٔ قالب داشته‌اند، تداخل مضامین و معانی را در قوالب مختلف شعر فارسی و عربی و ترکی نمی‌توان نادیده گرفت. در یک قصیده، گاه، چندین حوزهٔ معنوی به هم می‌آمیزد، یا در یک غزل چندگونگی زمینه‌ها به‌حدی است که نمی‌توان آن را در یک بخش خاص محدود کرد.

ادب مشروطیت نیز، مانند دیگر آثار ادبی ادوار گذشتهٔ ما به‌دشواری در قالب تقسیم‌بندی‌های مضمونی می‌گنجد. امّا اگر ناگزیر باشیم از اینکه آثار ادبی این عهد را از این نظرگاه نیز مورد مطالعه قرار دهیم، به‌ناچار باید از بعضی نکته‌ها چشم‌پوشی کرد و به‌کلیات مسائل پرداخت.

از نظر تنوع حوزهٔ مضمون، شعر مشروطیت، یکی از کامل‌ترین ادوار شعری ماست، همچنان‌که نثر آن نیز چنین است. زیرا مجموعهٔ انواعی را که پیش از آن در سراسر ادوار ادب ما رواج داشته، به‌نوعی، شامل است به‌ضمیمهٔ بعضی از انواع که به‌گونه‌ای خاص در ادب این دوره احیا شده و یا اصولاً به‌وجود آمده است؛ از قبیل شعر نمایشی یا نوعی شعر میهنی.

شعر حماسی و ملی در عصر مشروطیت: شعر حماسی در ادب پارسی، سابقه‌ای دیرینه دارد. نخستین آثار ادبی زبان فارسی، بیشتر در حوزهٔ حماسه بوده است. از قصیدهٔ مُحَبَّرهٔ مسعودی مروزی که صاحب البدء و التاریخ از آن یاد کرده تا گشتاسپنامهٔ دقیقی و پس از آن شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسپنامهٔ اسدی تا دورهٔ بعد و بعدها که حماسه‌های دینی[۱] و تاریخی جای حماسه‌های ملی را می‌گیرد، به هر حال ـ با توسّعی که ناگزیریم در مفهوم حماسه قائل شویم ـ نوع شعر حماسی نوع جاری و ساری ادب فارسی بوده است.

---

۱. بنگرید به مقالهٔ «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم» به قلم نویسندهٔ کتاب حاضر در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانیِ دانشگاه فردوسی مشهد، پاییز و زمستان ۱۳۷۹، صص۴۲۵-۴۹۴؛ نیز مقدمهٔ علی‌نامه، چاپ عکسی نشرِ میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۸.

در عصر قاجاریه، قبل از دورهٔ مشروطیت، چند حماسه‌سرای معروف داریم که عبارتند از فتحعلی خان صبا و سروش. امّا زمینهٔ حماسی کار ایشان بیشتر تا حدی است که به نوعی شعر رزمی پرداخته‌اند و این حدّاقل تصوّری است که می‌توان از شعر حماسی داشت. گرچه به‌تعبیر دقیق کلمه اصولاً اطلاق حماسه برآنها دشوار است. آنچه در این بخش به‌عنوان رنگ حماسی شعر مشروطه از آن یاد می‌شود، برعکس دوره‌های قبل که مفهوم رزم و جنگ را فقط دربارهٔ آن باید ملاک حماسی بودن قرار داد، بیشتر شور و احساس غرور ملی است، خواه در جامهٔ شعری رزمی جلوه‌گر شود و خواه به‌گونهٔ یک فریاد. فریادی که به‌هرحال با زندگی و حیات جامعه و آرمان‌ها و آرزوهای مشترک تودهٔ مردم سر و کار دارد. بدین جهت است که باید همین جا یادآوری کنیم که بدین ترتیب در نظر ما، مقصود از شعر حماسی مفهومی ترکیبی است؛ مفهوم حماسه در معنی epic و حماسه در معنی شعر رزمی و حتی حماسه در مفهوم عربی و قدیمی آن که در حماسهٔ ابوتمام نمونه‌های آن را می‌توان دید، یعنی شعری که در آن به گونه‌ای روح تَحَمُّس[1] جلوه‌گر شود.

اگر حماسه را به‌معنی عامیّ که شامل همهٔ انواع مذکور باشد بگیریم ادب مشروطیّت سرشار از حماسه است؛ زیرا حاصل دوران شکفتگی حس قومیت و ناسیونالیسم در ایران است. البته این قومیت جلوه‌گاه‌های متفاوت دارد، گاه به‌صورت قومیت اسلامیه جلوه می‌کند چنان که در آثار سیداشرف‌الدین حسینی و ادیب الممالک و ادیب پیشاوری می‌توان دید و گاه به‌صورت قومیت ایرانی چنان که در آثار عشقی و عارف و فرّخی یزدی و لاهوتی.

شعر غنایی در ادب مشروطیت: اگر شعر غنائی را به‌معنی شعر عاشقانه محدود کنیم از این منظر، شعر مشروطیت بسیار ضعیف است و بالطبع باید نیز چنین باشد زیرا در شرایطی که جامعه درگیر با مسائلی از نوع بیدادگری و زندان و شکنجه و تبعید و غارت است، مجالی برای غزل و غنا و شعرهای عاشقانه نیست.

شاعرانی که در این دوره به‌غزل و شعر عاشقانه پرداخته‌اند، هیچ کدام شعر

---

۱. تحمّس: نیرومند شدن، به شور و هیجان آمدن.

درخشانی به‌وجود نیاورده‌اند. مگر بعضی که غزل سیاسی گفته‌اند و در مورد ایشان به‌طور جداگانه باید بحث کنیم. غزل این دوره، غزلی است بی‌نهایت مبتذل و تکراری، به‌حدّی که هیچ حالت عاطفی خاصی برای اولین بار نمی‌توان یافت که در غزل این دوره مطرح شده باشد یا شاعر به‌بیان تصویری و نکته‌ای بپردازد که در غزلش تازگی داشته باشد. از نسل قبل از مشروطیت چند غزلسرا داریم که با تمام شهرت و اعتباری که دارند، هیچ چیز تازه‌ای برغزل نیفزوده‌اند: فروغی بسطامی، نشاط اصفهانی و یغمای جندقی، از این سه شاعر، که بهترین غزلسرایان دورهٔ قبل از مشروطیت هستند، غزلسرای تواناتری در عصر مشروطیت ظهور نکرده است مگر صفای اصفهانی و حبیب خراسانی که شعرشان از جهاتی بر شعر آن سه تن ترجیح دارد.

صفای اصفهانی، به علّت توجّه به موسیقی خاص در شعرش توانسته نیمه اسلوبی در تغزّل و غزل به وجود آورد که بسیاری از شاعران هم‌عصر خود از قبیل ادیب نیشابوری را تحت تأثیر خود قرار داده است چنان‌که در غزل:

ما زمرهٔ فقرا از روز در تعبیم — خورشید اختر روز ما آفتاب شبیم

بر این غزل‌گونهٔ ادیب:

ما صوفیان صفا از عالم دگریم — عالم همه صُوَر و ما واهب الصوریم

تأثیر گذاشته و در غزل:

تجلّی‌گهِ خود کرده خدا دیدهٔ ما را — در این دیده بیایید و ببینید خدا را

بر غزل:

میازار از این بیش خدا را دل ما را — بیندیش ز آه دل درویش خدا را

ادیب نیشابوری تأثیر گذاشته و غزل معروف:

دل بردی از من به‌یغما ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل برسر من

او یکی از خوش‌آهنگ‌ترین غزل‌های عصر مقارن مشروطیت است[1]، همچنین بعضی غزل‌های دیگرش که بیشتر از نظر تازگی وزن مورد توجّه شاعران این دوره و دورهٔ بعد

---

۱. دربارهٔ منشأ وزنِ این غزل بنگرید به ص۳۵۲ کتابِ حاضر.

قرار گرفته است.[۱]

حبیب خراسانی به‌خاطر صبغهٔ عرفانی غزل‌هایش در ادب این دوره، قابل ملاحظه است و نوع غزل‌هایش از حالت و لطفی تجربی برخوردار است بدین معنی که وی هیچ گاه نخواسته ــ برخلاف تمام معاصران خود ــ شعری بگوید که از حالتی درونی سرچشمه نگرفته باشد و ما در بحث شعر فلسفی و عرفانی در این عصر به‌تفصیل از ارزش شعر او سخن خواهیم گفت.

خصوصیّت مشترک غزل‌های این دوره توجّهی است که گویندگانْ بیشتر به قالب و زبانِ شعریِ سعدی دارند. حال و هوای عاشق و معشوق همان حال و هوای کلیشه‌ای دورهٔ قبل و دوره‌های قبل است. حتی به‌اندازهٔ گویندگان دورهٔ صفوی و سبک هندی هم، شاعران در آوردن صور خیال توانائی ندارند. تغزل‌ها، نزدیک به‌تغزل‌های فرّخی و معزّی است.

نوع برجسته‌ای که از شعر غنائی در این دوره وجود دارد، غزل سیاسی است. منظور از غزل سیاسی شعری است که در قالب غزل و نوع تعبیرات تثبیت شده در غزل گفته می‌شود امّا خالی از اشاراتی به‌اوضاع اجتماعی و سیاسی روز نیست. اینگونه شعر در ادب فارسی رواج داشته و شاید در غزل‌های بسیاری از استادان غزل، این گونه غزل‌ها بتوان یافت امّا استاد مسلّم غزل سیاسی در ادب فارسی حافظ است و برای کسانی که از محیط اجتماعی و سیاسی زندگی او آگاهی داشته باشند یک یک اشارات و رمزهای او همگی دارای معانی سیاسی است چنان که در غزل‌های:

---

۱. از جمله غزل‌هایی که به‌نام صفا شهرت یافته، یکی غزلی است با مطلع:

چنین شنیدم که هرکه شب‌ها نظر ز فیض سحر نبندد ملک ز کارش گره گشاید فلک به‌کینش کمر نبندد

که از او نیست بلکه از شاعری است به نامِ خالصِ استرابادی (از شعرای قرن یازده) دربارهٔ او مراجعه شود به مقالهٔ شادروان دکتر مهدی درخشان، در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال ۲۳ (۱۳۵۵)، شمارهٔ ۳، صص ۲۰۹-۲۲۱ با عنوان «خالص استرابادی سخنوری بزرگ». خالص در ضمنِ قصیدهٔ خود، که ابیاتی از آن به نام صفا مشهور شده است، تصریح می‌کند که این وزن در قرن ششم رواج داشته است، همانجا: درین قصیده، دعات گویم، چنان که گوید ادیب صابر: «کسی که بندد کمر به کینت میان مردان کمر نبندد». این وزن از عصر صفوی رواج داشته چنان که در دیوان بیدل دهلوی غزلی بدین وزن می‌توان یافت:

زهی چمن سازِ صبح فطرت، تبسم لعلِ مهرجویت ز بوی گل تا نوای بلبل فدای تمهید گفتگویت

(شاعر آینه‌ها، ۱۴۵)

دو یارِ زیرک و از بادهٔ کهن دومنی   فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

و غزل:

یاد باد آن که سرِ کوی توام منزل بود   دیده را روشنی از خاکِ درت حاصل بود

و غزل:

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گلبیز است   به‌بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

این صبغهٔ سیاسی آشکار است.

در عصر مشروطیت، یک بار دیگر غزل سیاسی رواج گرفت و اغلب شاعران این عصر که غزل سروده‌اند هرکدام یکی دو غزل از نوع غزل سیاسی دارند امّا فرد شاخص این شیوه، که در انتهای این دوره نیز قرار دارد، فرّخی یزدی است که غزل‌های او، هم از نظر کلّیت شعری و هم از نظر برخورداری از زبان پخته و موسیقی درست و تعبیرات زنده، قابل توجّه است. فرّخی چنان که پس از این نیز خواهیم دید، بسیاری از مشکلات سیاسی عصر خود را ــ که ادامهٔ دورهٔ مشروطه است ــ به‌استادانه‌ترین بیانی تصویر کرده است. اشارات و کنایات سیاسی او همگی، برای کسانی که با تاریخ اجتماعی و سیاسی عصر او آشنایی دارند، زنده و گویاست چنان که در غزل‌های:

سوگواران را مجال بازدید و دید نیست   بازگرد ای عید از زندان که ما را عید نیست

و غزل:

سر و کار من اگر با تو دل‌آزار نبود   این همه کارِ منِ سوخته‌دل، زار نبود

بسیار و چه بسیار نکته‌ها را بازگو کرده است و اگر کسی بتواند به‌جستجوی حوادثی که وی این غزل‌ها را در پی آن حوادث سروده، بپردازد، بسیاری از لطایف شعرِ او آشکارتر خواهد شد. او که در عهد کنترل شدید مطبوعات و سانسور تند سیاسی، بهترین آثار شعری خود را سروده چه خوب از عهده برآمده که به زبان غزل، مجموعهٔ دردهای جامعهٔ خویش را بازگو کند. همین درگیری با سانسور، خود سبب شده است که وی از صراحت شعرهای خویش بکاهد و درنتیجه لطف و زیبائی و کلیت غزل‌هایش ــ به‌نسبت اکثریت قریب به‌اتفاق معاصرانش ــ بیش و بیشتر شود، به‌حدی که وی، به‌یک حساب، سرآمد غزل‌سرایان عصر مشروطه و ادامهٔ آن به‌شمار آید.

در دنبالهٔ بحث از غزل سیاسی، نوع دیگری از شعر غنائی را ــ که به‌اعتبار جنبهٔ

موسیقی و ترنّمی آن و گاه جنبهٔ معنوی، در قلمرو شعر غنائی قرار می‌گیرد ـ باید مورد بحث قرار داد و آن تصنیف است. یکی از خصایص بارز ادب مشروطه، گسترش حوزهٔ تصنیف در شعر این روزگار است.

سابقهٔ تصنیف نیز سابقه‌ای دیرینه است. اصطلاح «قول» در تعابیر قدما چیزی است برابر با تصنیف در اصطلاح امروز ما. قول یا تصنیف از شعر غیرتصنیفی ـ و به‌اصطلاح عروضی ـ شاید کهنه‌تر باشد زیرا اغلب شعرهای عامهٔ مردم از نظر فرم در حوزهٔ تصنیف قرار می‌گیرد. از آنجا که همراهی با موسیقی، شرط آن بوده و بیشتر برای آواز از آن استفاده می‌شده، اهل ادب کمتر به‌ضبط و ثبت آن پرداخته‌اند. امّا نشانهٔ اهمیّت دادنِ به‌آن را در جای جای متون قدیم می‌توان یافت. در مجالس سماع صوفیه، خواندن تصنیف رواج داشته و قوّالان کسانی بوده‌اند که اغلب با خواندن همین قول‌ها و تصنیف‌ها رقص و پایکوبی صوفیان را سرآغاز می‌شده‌اند. چنان که در کتاب اسرارالتوحید مکرر به‌اصطلاح قوال و قول برخورد می‌کنیم. اغلب این قول‌ها از نظر زبان نیز، با زبان شعر کمی تفاوت داشته است، زیرا شعر بیشتر سعی داشته که خود را از زبان تثبیت شدهٔ اهل ادب دور نکند، امّا قول و تصنیف چون با عامهٔ مردم طرف بوده است، بیش و کم به‌زبان تودهٔ مردم نزدیک می‌شده است و همین امر خود نیز یکی از علل بی‌اعتنائی قدما در کار ثبت قول‌ها و تصنیف‌هاست.

در عصر مشروطیت، توجّه به‌تصنیف بیشتر شد و چند تصنیف‌ساز توانا ظهور کردند که دو تن از آنها، عارف و شیدا، هرکدام نمایندهٔ برجستهٔ نوعی از تصنیف است. عارف نمایندهٔ تصنیف سیاسی، و شیدا نمایندهٔ تصنیف عاشقانه. تصنیف‌سرایان دیگر در حقیقت تحت‌الشعاع این دو تن قرار می‌گیرند، با اینکه در بعضی جهات ممکن است کارشان کم‌عیب‌تر از کار این دو استاد باشد، مثل تصنیف‌های بهار که بعضی از آنها شاهکار بلامنازع تصنیف در زبان فارسی است مثل «مرغِ سحر» او.

شعر تعلیمی در عصر مشروطه

ادب فارسی، هیچ گاه از نوع شعر تعلیمی تهی نبوده است. از قرن سوم و از شعرِ حنظلهٔ بادغیسی نمونه‌های برجستهٔ شعر تعلیمی در ادب ما دیده می‌شود، امثال و حکمی که از

عصر ساسانی به‌جای مانده، نیز نمونه‌هایی از ادب تعلیمی و حتی شعر تعلیمی می‌توانند به شمار آیند. با ظهور تصوّف، شعر تعلیمی فارسی، صبغه‌ای دیگر به‌خود می‌گیرد و با تحوّلات اجتماع، هرروز نوع تعالیم تغییراتی می‌یابد، امّا هستهٔ اصلی ثابت است. در ادب مشروطه، شعر تعلیمی بار دیگر، می‌بالد و تجدید زندگی می‌کند. در دیوان هرکدام از شاعران این عصر، نمونه‌ای از شعر تعلیمی دیده می‌شود. تفاوتی که زمینهٔ شعر تعلیمی مشروطیت با دورهٔ قبل دارد در تغییرات بیش و کمی است که در «ارزش‌های اجتماعی» حاصل شده است. مدرسه و علم آموزی به‌گونهٔ وسیع‌تری موضوع شعرِ تعلیمی قرار می‌گیرد، چراکه جامعهٔ ایرانی بار دیگر اهمیّت علم آموزی را در خویش احساس می‌کند و به‌جای اینکه به‌زهد و صومعه دعوت کند به‌مدرسه و کار و کوشش فرا می‌خواند. نصایح و اندرزها به‌عمل نزدیک‌تر است و اخلاق حاصل از آموزش شعرها، نسبت به‌گذشته، عملی‌تر می‌نماید. در همین رهگذر است که باب تازه‌ای نیز در ادب فارسی گشوده می‌شود که باید آن را ادبیات کودکان نامید و نخستین جوانه‌های موفّقِ آن را در ادب مشروطه، به‌خصوص در شعر ایرج، باید ملاحظه کرد:

از مالِ جهان ز کهنه و نو   دارم پسری به نامِ خسرو

شعر مشروطه شعری است صریح، و این صراحت، زادهٔ اجتماعی بودن آن است و شعر تعلیمی در ادب مشروطه، صریح است و مستقیم، اگرچه شعر تعلیمی در ادب ما همیشه صریح بوده است. امّا در این دوره، آن تمثیل‌های فلسفی و گاه گاه پیچیده، کمتر مورد استفادهٔ شاعران قرار می‌گیرد، به‌خصوص که گاه گاه به‌تأثیر از ادب اروپائی آثاری به‌وجود می‌آورند.

سوق دادن مردم به‌عواطف انسانی، به‌خصوص ارزش‌های خانوادگی، از خصایص شعر تعلیمی این دوره است و بهترین شعرها را در باب مقام خانواده و به‌خصوص مادر و آزادی زن و آنچه بدان وابسته است در شعر بعضی از گویندگان این عصر مشاهده می‌کنیم:

گویند مرا چو زاد مادر   پستان به‌دهان گرفتن آموخت

و ایرج، بهترین ستایشگر مادر و عواطف مادری است در سراسر ادب فارسی. وی در قطعات بسیاری به‌گونه‌های مختلف از مقام مادر سخن گفته است. گویندگان دیگر نیز،

به‌مناسبت، هریک شعری در زمینهٔ آموزش اخلاق و تعلیم و تربیت دارند.

گونه‌ای دیگر از شعر تعلیمی، شعری است که وظیفهٔ آن کمک به‌آموزش علوم است. اینگونه آثار منظوم را نیز ناقدان اروپائی در حوزهٔ شعر تعلیمی قرار می‌دهند و در ادب اروپایی از دیرباز نمونه‌های بسیار دارد و در ادب ما نیز فراوان است. منظومه‌هایی که برای آموزش علمی خاص پدید آمده یا وسیله‌ای است برای آموزش فرهنگ عمومی جامعه. دانشنامهٔ میسری در زمینهٔ پزشکی و نصاب الصبیانِ ابونصر فراهی، کتاب‌هایی از این گونه‌اند. در ادب مشروطه بار دیگر این نوع از شعر تعلیمی رواج یافت و گویندگانی از قبیل ادیب‌الممالک به نظم مطالبی در زمینه‌های لغت فرنگی و بعضی اطلاعات سودمند دیگر پرداختند و حتی برای اینکه نوآموزان از تاریخ اطلاعاتی داشته باشند، بخش‌هایی از تاریخ ایران، در این دوره، به‌نظم درآمد که از همه به‌مقصود نزدیک‌تر منظومه‌ای از سید اشرف‌الدین حسینی در زمینهٔ «تاریخِ سلاطین ایران» که چاپ شده.[1]

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعرِ تعلیمیِ عصر مشروطیّت، اختصاص دادنِ شعرهایی است به‌مسألهٔ تربیتِ دختران، جدا از آنچه در مسألهٔ تربیتِ کودکان و نوجوانان به‌طور عموم سروده شده است. در سراسرِ تاریخِ شعر فارسی و شعرِ ملل اسلامی شاید حتی یک بیت نتوان یافت که مخاطبِ تربیتیِ آن دختران یا زنان باشند. شعرِ تعلیمی دوره‌های قبل، مخاطبش مرد است و اگر قدری انصاف به‌کار بریم می‌توانیم بگوییم مخاطبِ آن انسان است به‌طور کُلّ. امّا در شعر این دوره فصلِ قابل ملاحظه‌ای دیده

---

۱. در موردِ آثار منسوب به سید اشرف و نیز دوره‌های روزنامهٔ نسیم شمال باید این نکتهٔ ضروری مورد تحقیق قرار گیرد که وی در ۱۳۱۲ شمسی درگذشته است. بنا بر این، شعرهایی که از وی دربارهٔ کشفِ حجاب و نهضتِ بانوان در تهران به سال ۱۳۱۵ (یک سال بعد از کشفِ حجاب) چاپ شده جعلی است و سوءِ استفاده از محبوبیّتِ نام او در میان توده‌های مردم است. شخصی به نام محسن ساعی، سالها قبل از فوت سید اشرف، ادارهٔ نسیم شمال را متعهد شده و تمام این سوءِ استفاده‌ها کارِ این مرد است. و این، گاه سبب شده است که نام او و نام سید اشرف، به صورتِ ترکیبِ مزجیِ غلط سید اشرف محسن حسینی معروف به نسیم ابن احمد (در نهضت بانوان) یا نسیم شمال میر اشرف الدین محسن بن احمد ساعی قزوینی متوفی ۱۳۴۲ ق در بشارتِ ظهور (چاپ تهران، بدون تاریخ) در کتابشناسی‌ها ثبت شود. هر نوع پژوهشی در بابِ سید اشرف باید از نقدِ جدّی و اساسی دوره‌های نسیم شمال و تحقیق در انتساب تک‌تکِ شعرها به او آغاز شود. سید اشرف، ظاهراً، از اوایل حکومتِ پهلوی اول دیگر هیچ گونه فعالیت ادبی نداشته و غالباً در انزوا و در بیمارستان و تیمارستان زندگانی می‌کرده است.

می‌شود که مخاطبِ آن دختران‌اند.

ای دخترِ من درس بخوان، فصل بهار است

شعرِ تعلیمی با اینکه سابقه‌ای هزار ساله دارد (و به‌اعتبار اندرزنامه‌های ساسانی، هزار و پانصد ساله)، در عصر مشروطیّت، شعری است متفاوت از آنچه در تاریخ شعر فارسی داشته‌ایم؛ هم به‌لحاظ اسلوب و زبان و هم به‌لحاظِ موضوعات. در عصرِ مشروطیت بود که شاعران متوجه شدند، شعری که برای کودکان و نوجوانان و در جهتِ تربیت و اخلافِ ایشان گفته می‌شود باید لحن و زبانِ ویژهٔ خود را داشته باشد. به‌همین دلیل، از همان آغاز، جمعی از شعرا از قبیل سید اشرف‌الدین، بهار، ایرج، و... شعرهایی سروده‌اند که هنوز هم در قلمرو این‌گونه شعرها، جانشین و بدیل نیافته است. مثل:

گویند مرا چو زاد مادر پستان به‌دهان گرفتن آموخت

یا این شعر بهار:

ما که اطفالِ این دبستانیم همه از خاکِ پاک ایرانیم

در این گونه شعرها، اثری از آن باستانگرایی و اندرزهای دورهٔ قاجار و قبل از آن، دیده نمی‌شود و در موضوعات شعرها نیز به‌جای اتکاء به‌اقوالِ سلف صالح و زمینه‌های دینی و مذهبی، از امور محسوس و روزمرهٔ زندگی، که اطفال، خود صاحب تجربهٔ آن هستند، سخن به‌میان می‌آید. تشبیهات، ساده و زبانِ شعر نیز فاقد هرگونه استعاره است.

شعر کودکان

به هر حال، یکی از وجوه تأثیرِ غرب، پیدایش شعر کودکان در ادبیاتِ عصر ماست. امروز حوزه‌ای به نام ادبیات کودک و شعر کودک در ادبیات تمام ملل وجود دارد و در شعر فارسی تا حدود شصت سال پیش[1] کسی به فکر این مسأله نبود. شعری که به کودکان تعلیم داده می‌شد، از همان شعرهایی بود که بزرگان آن را یاد می‌گرفتند. غالباً در مکتب‌خانه‌ها، تا همین چند سال پیش، به بچه‌های شش هفت ساله دیوان حافظ یاد می‌دادند، پس از قرآن.

---

۱. این فصل‌ها در حدود ۶-۱۹۷۵ نوشته شده است.

یکی از نخستین کسانی که سالهای قبل از فرمان مشروطیت متوجه این مسأله شده و جنبه‌های آموزشی و تربیتی ادبیات کودکان را مورد نظر قرار داده است میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی است که در ۱۳۱۰ هق به نقد ادبیات و متون تربیتیِ کودکان پرداخته است و کتاب تربیت‌نامه و اندرزنامه (محتوی بر اَلْف نصایح برای تربیتِ اطفال[۱]) را نشر داده است. مقدمهٔ این کتاب از لحاظِ تاریخی بسیار مهم است زیرا دربارهٔ «زبان» و «محتوی» کتب درسیِ رایج در مکتب‌خانه‌ها و مدارس سخن گفته است.

شعرهایی که ایرج میرزا و یحیی دولت‌آبادی، به عنوان ادبیات کودکان سروده‌اند تأثیرات همین افکار بوده است.

در دیوانِ دولت‌آبادی چندین شعر ساده به عنوان «برای نوآموزان» وجود دارد که در شرایط تاریخی خود قابل ملاحظه است، مثلاً شعری که در وصف صبح سروده است و بدین گونه آغاز می‌شود:

باز شد دیدگان من از خواب
بَه‌بَه از آفتاب عالم‌تاب (اردیبهشت، ص۱۰۲)

یا شعری که تحت عنوانِ «برای نوآموزان» در توحید سروده است و بسیار طبیعی است و از نوع شعرهایی نیست که در باب خدا، در کتب قدیم دیده می‌شود[۲] بلکه از امور ساده و طبیعی به ذات خداوند استدلال شده است، از قبیلِ:

زنبور عسل به خانهٔ خویش شش گوشه بساخت لانهٔ خویش
او خانهٔ خود نمود آباد کی درس مهندسی به او داد؟
آن کس که بداد عقل و هوشش بنهاد به جای نیش نوشش

(اردیبهشت، ص ۱۰۰)

در دیوان بهار و ایرج و دیگران هم نمونه‌هایی از این گونه شعرها که با قصد و توجّه برای کودکان سروده شده است می‌توان دید. سید اشرف نسیمِ شمال هم منظومه‌ای در تاریخ ایران دارد که برای کودکان و به قصد تعلیم بدیشان آن را به وجود آورده است.

---

۱. تربیت‌نامه و اندرزنامه، چاپ بمبئی، ۱۳۱۰ هق. ۲. اردیبهشت، ۱۰۲.

چهره‌های نقد ادبی

نقد ادبی، در ایران بسیار اندک‌مایه بوده است، در کنار شاهکارهای بزرگ ادبی زبان فارسی، ادیبان ما از نقد و انتقاد ادبی بی‌بهره بوده‌اند. مجموعهٔ آنچه به‌عنوان نقد شعر در کتب بلاغی و تذکره‌های ما مطرح شده، از حدود چند نکتهٔ کلی در باب الفاظ یا مسألهٔ سرقات تجاوز نمی‌کند. در دوره‌های متقدم از قبیل عصر غزنوی و سلجوقی، فقط بعضی اشارات کوتاهِ صاحب ترجمان‌البلاغه و پس از او در عصر مغول، نکته‌هایی از کتاب‌المعجم فی معاییر اشعارالعجم شمس قیس رازی، مجموعهٔ فرهنگ انتقادی ادیبان ما را نشان می‌دهد. در دورهٔ تیموری نیز وضع در همین حدود است. فقط در عصر صفویه است که دامنهٔ نقد و انتقاد در شعر تا حدّی اوج می‌گیرد امّا باز هم ایرادها از حدود مباحث الفاظ تجاوز نمی‌کند، مگر بعضی اشارات که از نوعی حسّ جمالی و زیبایی‌شناسی برخوردار است. در این دوره نیز آنچه بنیاد اصلی نقد است مورد نظر قرار نگرفته، یعنی ناقدان به‌این مسألهٔ اساسی که ادب چیست و چه پیوندی با زندگی دارد، نپرداخته‌اند.

میرزا فتحعلی آخوندزاده: بی‌گمان نخستین کسی که در این دوره به‌نقد ادبی پرداخته میرزافتحعلی آخوندزاده است. وی در چند زمینه از مسائل نقد ادبی سخن رانده و با توجّه به‌مبانی نقد ادبی اروپائی، نکته‌هایی را در خصوص ادبیات ایران یادآور شده است. وی نخستین داعی ادب رئالیست و ادب در خدمت توده‌هاست و با نمایشنامه‌های طنزآمیز خویش عملاً چنین آثاری به‌وجود آورده است. وی در انتقاد برشعر فارسی می‌گوید: «در ایران نمی‌دانند «پوئزی» چگونه باید باشد» هرگونه منظومهٔ لغوی را شعر می‌خوانند «چنان پندارند که پوئزی عبارت است از نظم کردن چند الفاظ بی‌معنی در یک وزن مُعیّن و قافیه دادن به‌آخر آنها» در وصف محبوبان «با صفات غیرواقع» یا در وصف بهار و خزان «با تشبیهات غیرطبیعی» و در اینجا به‌زمینهٔ تجربی شعر اشارت می‌کند و از اینکه شاعران ایرانی قرن‌ها همه چیز را از زاویهٔ دید گذشتگان خود دیده‌اند انتقاد می‌کند.

دربارهٔ شعر معتقد است که: «پوئزی باید شامل شود برحکایتی یا شکایتی، در حالت جودت، موافق واقع و مطابق اوضاع و حالات فرح‌افزا یا حزن‌انگیز، مؤثر و دلنشین چنان

که کلام فردوسی رحمةُالله است» و ملاک ارزیابی شعر را در «حسن مضمون» و «حسن الفاظ» می‌داند و از مجموع عقاید او در باب شعر، چنین می‌توان دریافت که وی به‌مقتضای کششی که به‌رئالیسم دارد از نوع شعر دراماتیک و شعر تعلیمی و شعر حماسی بیشتر دفاع می‌کند، چون می‌گوید: در میان آثار ملل اسلامی «پوئزی فقط عبارت از اشعار فردوسی است که نظیر آن تا امروز به‌هیچ کس از ملّت اسلام مقدور نگردیده. در عهد قدیم در میان ملت یونان، شاعری مشهور بود، اسمش همر، که محاربات و وقایع حادثهٔ ملت یونان را در عصر قدیم و مبارزات و هنرهای پهلوانان ایشان را مثل فردوسی به‌نظم آورده است، به‌طوری که تا حال به‌گفتن نظیر اشعار او آفریده‌ای قادر نیست. و همچنین در میان ملت انگلیس چند صد سال قبل از این شاعری پیدا شد شکسپیر نام که مصایب سلاطین انگلیس را به رشتهٔ نظم کشیده به‌طرزی مؤثر که در حالت سماع، شنونده هرقدر سنگدل باشد از گریه خودداری نمی‌تواند کرد.» و جای دیگر از صبغهٔ رئالیسم در شعر چنین یاد می‌کند: «پس هرشعری که مضمونش مخالف این شروط است، یعنی مضمونش برخلاف واقع است و وجود خارجی ندارد، شعر نیست. شعرای عرب و ایران از این شروط غافل‌اند.» مسألهٔ لفظ و معنی را از مقایسهٔ مثنوی مولانا و دیوان قاآنی روشن می‌کند؛ بدین‌گونه که مثنوی را اثری می‌شمارد که از نظر معنی مقبول است امّا جنبهٔ لفظی آن چندان زیبا نیست ولی اشعار قاآنی با لفظ خوب از لحاظ معنی، رکیک و پست و نازل است. وی برای نمونه، شعر حافظ و نظامی و فردوسی را نمونهٔ آشکاری می‌شمارد که در آن، جانب لفظ و معنی هردو رعایت شده است.

آخوندزاده با اصطلاحات نقد ادبی اروپائی آشنائی داشته و در ضمن مباحث انتقادی خویش از نقد ادبی به‌عنوان کرتیکا وَقرتیکا یاد می‌کند و از شعر ــ گویا برای اینکه با مفهوم مبتذل نظم اشتباه نشود ــ به‌اصطلاح اروپائی پوئزی تعبیر می‌کند و معتقد است که: اگر آیین کریتیک رواج یابد شاعران از سرودن غزل و قصیدهٔ «بی‌مضمون و بی‌لذّت» دست برداشته به‌گفتن اشعاری که متضمن حکایت و مبیّن احوال و اطوار طوایف مختلفه باشد خواهند پرداخت. آخوندزاده نقدی بر شعر سروش اصفهانی نوشته و در آن می‌گوید: «قصیدهٔ سروش نه حسن مضمون دارد نه حسن الفاظ... پس آن را شعر

نمی‌توان گفت و صاحب آن را شاعر نمی‌توان نامید.» و در مورد این بیت سروش که در باب پیامبر اسلام گفته:

مطاوعانِ وی و پیروانِ عترتِ او
به معنی آدمیانند و دیگران حشرات

می‌گوید: «بزرگان مخترعان اروپا مانند ولتر، روسو، منتسکیو، وات... ، شکسپیر و بایرون و سایرین در زمرهٔ حشرات الارض محسوب می‌شوند امّا شمس‌الشعرا، سروش ــ وجود لاینفع و بی‌مصرف ــ و امثال او در زمرهٔ آدمیان باشند.» البته چنان که می‌بینیم بیشتر دیدگاه نقد او، دیدگاه «هَدَف» و «رئالیسم» است و برای همین است که بعضی از فضلا او را بی‌بهره از شناخت شعری دانسته‌اند.[1]

از نقد شعر که بگذریم وی در باب مطلق آثار ادبی، معتقد است که باید به‌سود زندگی و پیشرفت اجتماع باشند و می‌گوید: «دور گلستان و زینت المجالس گذشته است، امروز این تصنیفات به‌کارِ ملّت نمی‌آید. امروز تصنیفی، که متضمن فواید ملّت و مرغوب طبایع خوانندگان است فن دراما و رومان است و رومان نیز قسمتی از شعبهٔ دراماست.» و مکرّر از پند و اندرزهای مستقیم رایج در آثار ادبی زبان فارسی و بی‌سود ماندن آنها انتقاد می‌کند و می‌گوید باید از شیوهٔ طنز و تمسخر کمک گرفت.

بر روی هم آخوندزاده را باید مؤسس نقد ادبی براساس نوعی دید رئالیستی در ادبیات ایران دانست؛ همچنان که وی به‌راستی بنیادگذار هنر نمایش و ادبیات نمایشی در سراسر شرق اسلامی است. شعری که از وی به‌جای مانده در حدّی بسیار نازل است و اگر از صبغهٔ طنزی که دارد چشم‌پوشی کنیم عَدَمش بِهْ ز وجود. نکتهٔ دیگری که در باب اهمیّت اندیشه‌های آخوندزاده قابل یادآوری است توجّهی است که وی به‌نقد تاریخ‌نویسی در ایران کرده و رضاقلی‌خان هدایت را درباب ذیلی که بر روضة‌الصفا نوشته به‌شدّت مورد انتقاد قرار داده است.

از آنچه در مطاوی این یادداشت‌ها و حرف‌های پراکنده و نوشته‌شده در طول سالیان آمده است خوانندهٔ آنها تصوّری بسیار منفی از عصرِ قاجاری و دربار ناصرالدین شاه

---

۱. رجوع شود به مجلهٔ یادگار، سال دوم، شمارهٔ اول (شهریور ۱۳۲۴)، صص ۳۱-۳۷، مقالهٔ استاد عباس اقبال آشتیانی که نقدی تند بر این آراءِ آخوندزاده دارد.

حاصل خواهد کرد. اعتراف به این حقیقت شرافتمندانه‌تر است تا سکوت که ناصرالدین شاه با همهٔ خودکامگی‌ها پادشاهی فرهنگ‌دوست و هنرشناس بوده است و خود اهل ادب و مطالعه. تا روزی چهارپنج ساعت کتاب نمی‌خوانده، آرام نمی‌گرفته است. میلی که به کسب اطلاع از نقشهٔ جهان و به‌ویژه رسمِ نقشه‌های جغرافیایی و خواندن روزنامه‌های عصر، یعنی روزنامه‌های فرنگی داشته و تشویقی که در تأسیس دارالترجمه می‌کرده باید حق‌گزاری شود. ترجمه‌هایی که در عصرِ او به فرمان او فراهم آمده، نسبت به شرایط تاریخی ایران و محیطِ عصر، کارهای بسیار ارزنده‌ای بوده است که در تحولِ فرهنگی زمانه تأثیراتِ خود را داشته و نادیده گرفتنِ آن کوشش‌ها ستمی است بر حقیقت.

وقتی که حرف‌های آخوندزاده را در باب «پوئزی» می‌خوانم، به یادِ یکی از همشهری‌ها یا هم‌ولایتی‌های او می‌افتم که سالها قبل، در مناسباتی، او را می‌دیدم. مردی بود که تازه به فکر آموختنِ زبانِ انگلیسی افتاده بود. گاهی می‌آمد و می‌گفت: «این زبانِ فارسی واقعاً خیلی ناقص است، همین تعبیرِ the most important را به فارسی چگونه می‌توان ادا کرد؟» امثالِ میرزا فتحعلی کم نیستند که وقتی مفهومی را در زبانِ فرنگی می‌بینند خیال می‌کنند اوّلاً بسیار مهم است، ثانیاً در جاهای دیگر وجود ندارد، ثالثاً هیچ کس غیر از آنها با چنان مفهومی آشنایی ندارد.

حق این است که نقدِ آخوندزاده از انحرافِ شعرهای فارسیِ عصرِ خودش و مسألهٔ عدم ارتباط آن شعرها با زندگی، در کمالِ اتقان است؛ اما برای ایرانیان ــ که شعرِ فردوسی و خیّام و حافظ در تمام شریان‌های زندگی‌شان جریان دارد ــ دربارهٔ چیزی به نام «پوئزی» سخن گفتن و اینکه این مردم نمی‌دانند «پوئزی» چیست در حدِّ سخنان همان دوستی است که می‌گفت: the most important را به فارسی چگونه می‌توان ادا کرد؟

میرزا آقاخان کرمانی: کسی که پس از آخوندزاده به مسألهٔ نقد ادبی در ایران توجّه کامل کرده، میرزا آقاخان کرمانی است. وی برای نخستین بار در تاریخ ادبیات ایران به‌فلسفهٔ هنر (که ادبیات شاخه‌ای از آن است) پرداخته و از دیدگاهی کاملاً علمی به تقسیم‌بندی انواع آثار هنری پرداخته و خاستگاه طبیعی هرکدام را بررسی کرده است.

میرزا آقاخان در این جستجوهای خویش تحت تأثیر آگاهی‌هایی است که از طریق زبان فرانسه و فرهنگ فرانسوی حاصل کرده بوده است. او با هوشیاری کامل توضیح می‌دهد که احساس زیبائی یا به‌تعبیر خودش «ذوق و سلیقه» میزان ثابتی ندارد و اساس آن عادت است و عادت امری است اقتباسی و بعد به‌تحقیق این نکته می‌پردازد که بسیاری از چیزها که در نظر قومی زیباست در نظر قومی دیگر زشت است و در این راه موسیقی شرق و غرب را مقایسه می‌کند که موسیقی شرقی در گوش غربیان مثل صدای زنبور است و موسیقی غرب برای شرقی به‌مانند زوزه. و بعد به‌تحلیل موسیقی و رقص می‌پردازد و به‌مسألهٔ حقیقت و ماهیت شعر می‌رسد. در تعریف شعر متأثّر از فرهنگ غربی و تعبیرات ارسطوئی است و همانگونه که حکمای اسلامی از قبیل خواجه نصیرالدین طوسی و ابن‌سینا، وزن و قافیه را از عوارض شعر می‌دانند او نیز این امور را داخل در ماهیت شعر نمی‌داند.

در نظر او شعر عبارت است از «مجسم ساختن حالات مخفیّه و مناسبات معنویهٔ اشیاء و رنگ تناسب به آنها دادن، به‌طوری که در نفوس تأثیرات عجیب بخشد» و در همین جا نظر خویش را در باب اصالت رئالیسم در ادبیات عنوان می‌کند و می‌گوید که شاعر نباید حقایق اشیاء را برخلاف واقع تصویر کند و مبالغه را از حد بگذراند بلکه باید «مانند نقاشی باشد که تمام گل و بته و انسان و حیوان و دریا و آسمان و جنگل و کوه و صحرا را بعینها ترسیم و تصویر کند به‌طوری که در نظر خواننده اخلاق و آداب یک ملّتی مجسّم شود...»

در مقایسه‌ای که میان نقاشی و موسیقی و شعر می‌کند، شعر را برتر از آن دو هنر می‌داند و به‌تأثیر فلاسفهٔ اروپا آثار ادبی را تقسیم‌بندی می‌کند و به‌تعریف هرنوع می‌پردازد. صریح‌ترین نقدی که برآثار ادبی ایران تا روزگار او شده، همان نقدی است که برقلم تند و عصیانی او جاری شده است. وی هم نویسندگان مقلّد و هم شاعران مقلّد را به‌تندی مورد نقد قرار داده و در باب نویسندگان می‌گوید: «از هفتصدسال پیش هرکس در ایران خواسته اثری ادیبانه پدید آورد طرح گلستان سعدی را پیش نهاد خود ساخته است. دانشوران همه خود را کوچک ابدال‌های گلستان دانسته، اقتفا به‌عبارات وی جسته‌اند.» و از جنبهٔ رمزی و کنائی ادبیات قدیم بدین گونه انتقاد می‌کند که: «جایی که از

به‌اصلاح حال و تصحیحِ اخلاق یک تن، چندین هزار خطاب محکم با وصف تصریح و تشریح کافی نباشد، چگونه یک کتاب مبهم به‌طریق تلویح و تلمیح برای تربیت امتی وافی تواند گشت... اصلاح اخلاق یک ملّت مواظبتی دایم و ممارستی شدید و تربیتی مستمر و همتی بزرگ می‌خواهد، از دو کنایت مبهم و عبارت مغلق و مثَل ناقص و نصیحت موهم چه تأثیر به‌ظهور تواند رسید؟»

نقد وی از شعر و شاعری ایران بهترین نقدی است که تا همین چند ساله اخیر دیده شده و اگر میان سخنان انتقادی او و مقالات سیّد احمد کسروی در باب شعر و شاعری مقایسه‌ای به‌عمل آید به‌خوبی آشکار می‌شود که کسروی هیچ نکتهٔ تازه‌ای برسخنان او نیفزوده است[۱] با اینکه خود منکر این چنین تأثیرپذیری بوده است.

میرزا آقاخان در مبادی نقد خویش، طرفدار رئالیسم و درنتیجه سادگی و صراحت و استحکام و قوّت اثر ادبی است و می‌گوید ملت ایران هنوز از مفهوم شاعری، آگاهی درست ندارند و نمی‌دانند «در احیای یک ملّت و ارتقای افکار و القاء جرأت و دلاوری در دل‌ها و اصلاح خلق و خوی» چه تأثیری دارد و افزونی جماعت شاعران بی‌هدف و کاسه‌لیس و گداطبع را در جمله‌ای بسیار پرمعنی تصویر کرده که: «شاعران ایران از سگ کمتر و بیشترند.» شعری که هدف آن «تنویرِ افکار و رفعِ خرافات و بصیر ساختن خواطر و تنبیه غافلین و عبرت و غیرت و حبِّ وطن و ملت» نباشد، چه ارزشی دارد. وی به‌همین مناسبت فردوسی را تنها شاعر بزرگ ایران می‌داند که دادِ «پوئزی» را داده و در کنار او از همر و شکسپیر یاد می‌کند. و چنان شیفتهٔ ادبیات جدید فرنگ قرار دارد که می‌گوید: «مقایسهٔ ادبیات جدید فرنگستان با آثار نفیس ادبای ایران نسبت تلگراف است به‌برج دودی و نورِ الکتریک است به‌چراغ موشی.»

میرزا آقاخان در روزنامهٔ اختر سلسله مقالاتی داشته است با عنوان «فنِّ گفتن و شنفتن». در یکی ازین مقالات نوشته است: «آنان که خواهند شاعرانه سخن گویند اگر صناعت شعر را، به نحوی که در منطق مقرر است، ندانند، سخن ایشان سراسر پُر

---

۱. در بحث از کسروی، منابع عقاید او را در باب نقد ادب خواهیم آورد. در اینجا فقط به این نکته بسنده می‌شود که وی علاوه بر نظرات میرزا آقاخان متأثر از بعضی نیشخندهای روزنامهٔ ملانصرالدین قفقاز بوده و آن نیشخندها نیز خود در ایران عصر صفوی و زندی سابقه داشته است.

می‌شود از تشبیهات و استعاراتِ بی‌مزه و سراپای الفاظ و معانیِ آنان را پاره‌ای شطحیّات و رعایتِ نظیر فرا می‌گیرد، بدون آن‌که ابداً افادهٔ لطف و نزاکت در معانی نماید ... ندانسته نباید به شاعری پرداخت.» در این‌جا سخنی از ولتر نقل می‌کند که او گفته است: هر صناعتی چون ناقص باشد تا به یک درجه مفید فایده و مثمر ثمری از برای رفع احتیاجات معاشیّه خواهد شد مگر صناعتِ شعر و انشا که درجهٔ ناقص آن مفیدِ نتیجه نیست بلکه مایهٔ انزجار خاطر و اختلال شاعر می‌گردد.[۱]

یکی از بیانیّه‌های شعریِ مشروطیّت

در روزنامهٔ صور اسرافیل، شمارهٔ ۲۷، تاریخ ۲۷ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ هق، در ص۲-۳، تحت عنوان «تجدید حیاتِ ادبی» مقاله‌ای آمده که اصل مقاله در حقیقت مقدمه‌ای بر شعری است از حاج سید نصرالله تقوی، وکیل مجلس شورای ملّی. توجّه به این مقاله از لحاظ تاریخی اهمیّت دارد. در این مقاله نخست از امتیازات شعر بر نثر بحث کرده و بعد می‌گوید: «هرچند شعر و شاعری در دوره‌های اخیرهٔ تاریخ ما قبالهٔ تقاضا و اخّاذیِ سَفَلهٔ قوم شده باشد، ارباب خبرتْ مطلّع‌اند که همیشه علما و حکمای اولین طبقهٔ ملل دنیا شعرای نخستین درجهٔ هرمملکت بوده‌اند، بلکه کمتر دانشمند و حکیمی بوده که قسمتی از عمر خود را صرف تفنّن در این فن شریف ننموده است.

علاوه برخدمات شایان این قسمت ادبیات به‌عالم اخلاق هرطائفه و ادامه و اشاعهٔ معلومات دقیقهٔ هرعصر فقط باز همین فن عالی بوده که گاهی از حدّت و سورت آتش‌های عالمْ‌سوز خودسران و مستبدان کاسته و سلاطینِ مطلقه را به حد و حقّ خویش متنبّه کرده است.

و راستی جز زبان شعر که را یارای آن بوده است که پادشاهان مطلق و مغرورِ اعصار قدیمه را مشافههً به مرگ تهدید نماید. و با این همه از مقام و منزلت خویش در نزد مخاطب نکاسته، بلکه بیفزاید و در همین مقام است که شیخ اجل فرماید:

به‌نوبت‌اند ملوک اندر این سپنج سرای
کنون که نوبت توست ای ملک به عدل گرای

---

۱. روزنامهٔ اختر، سال پانزدهم، ۱۸۸۹ م/۱۳۰۶ هق، شمارهٔ ۳۸، ص۳۱۹.

و این معنی نیز براحدی پوشیده نباشد که در این چهار پنج قرن اخیر تاریخ ما ــ که ولترها، رسوها، دیدروها، شیلرها، باکن‌ها، پوشکین‌ها، شاتوبریان‌ها، هوگوها و هزاران ادیب و شاعر دیگر، عالم ادبیات ملل اروپ را نهایت غنی نموده و پایهٔ نظم و نثر را در تجسّم افکار دقیقهٔ بشری و تصویر حقایق لطیفهٔ وجود به حد نقاشی [رفائل] و حجّاری [میکلانژ] ترقّی دادند ــ ادبیات ما عموماً و شعر و شاعری خصوصاً در درجهٔ وقوف بلکه تنزّل بود و اُدَبایِ ما جز تقلید بی‌تصرّفِ قدما و جا به‌جا کردنِ الفاظِ شعرای کلاسیک بیش به‌کاری نپرداختند. این وقوف یا تنزّل، که بدون یک استثنای عمده، در تمام مدت پنج قرن، در ایران ممتد بود، به صفای آئینه، به‌همان دلیل سابق، خفتگی و افسردگی بلکه مرگ ادبی و موتِ اخلاقی ملّت را آشکار می‌نمود.

فقط در این ده بیست سال آخری، رقاع موجز و پرمغز مرحوم میرزا علی خان امین‌الدوله و رسائل محکم و مایه‌دار جناب پرنس ملکم خان و لوایح دلچسب و مفرّح مرحوم ذکاءالملک[1] و پاره‌ای از قطعات جانگداز میرزا علی محمدخان پرورش به‌یک نهضت ادبی نثری زبان فارسی وعده می‌داد و می‌نمود که ادبیات ایران به‌نسبت بیداری اهالی مملکت رو به ترقّی و تغییر می‌رود و به‌اصول ادبی عصر حاضر، اگرچه خیلی بطئ، نزدیک می‌شود.

ولی فن شعر بدون یک نقطه تغییر در همان مجرای اوّلیهٔ خود سیر می‌نمود و سبکی تازه یا خیالی آزاد به هیچ نوع روی کار نمی‌آمد تا چند روز قبل که برحسب اتّفاقی مساعد، به‌توسط یکی از دوستان، تحفه‌ای به‌اداره رسید و وصول مقدمة الجیشِ نهضتِ منتظره را به اعضاء اداره مژده داد.» بعد به‌نقل قصیده‌ای پرداخته که مطلع آن این است:

یارب چه بود مجلس شورا را کز غم فسرد خاطر شیدا را

و نصیحت است به محمدعلی شاه که این خائنان را که در دربار رخنه کرده‌اند دستشان را کوتاه کن. (منظور طرفداران سیاست روس است) و تمام تجلیل صور اسرافیل هم از شعر فقط برای همین منظور است وگرنه شعری است در قیاس شعر مشروطه و قصاید ادیب‌الممالک و بهار، بسیار متوسط و حتی پائین‌تر از متوسط.

---

۱. منظور محمدحسین خان فروغی (۱۳۲۵-۱۲۵۵ قمری) پدر محمدعلی فروغی است.

در پایان مقاله باز می‌نویسد: «چه همانطور که سابقاً گفتیم در این چند قرن اخیره معنی شعر و شاعری، تقلید شعرایِ پیش و تقدیم و تأخیر خیالات بلکه الفاظ و عبارات آنها بوده و این اول دفعه‌ای است که شعرهای ما مسلک و طریقهٔ ادا را تغییر داده و بناء جدیدی بربنیان اصولی تازه نهاده است.»

اهمیّت این مقالهٔ صور اسرافیل، بیشتر از بابتِ توجّهی است که به‌شعرِ فرنگی و شاعران فرنگی دارد و شعرِ ایرانیِ آن سالها را در قیاس با شعر پوشکین و شیلر و امثال ایشان، شعری بی‌روح و جامد تشخیص می‌دهد. در حقیقت، یکی از «بیانیّه»های ادبیِ عصرِ مشروطیت است که جداگانه دربارهٔ آنها بحث کرده‌ایم.[1]

شعر حماسی و قومی

آنچه در این فصل به‌عنوان شعر حماسی و قومی خوانده می‌شود، چیزی که دقیقاً برابر کلمهٔ epie فرنگی و ملحمه در اصطلاح جدید زبان عرب قرار گیرد نیست زیرا اگر تعریف علمی حماسه مورد نظر ما باشد در ادب مشروطه مطلقاً حماسه وجود ندارد امّا با توسّعِ در مفهوم حماسه چند اثر قومی و رزمی در این دوره مشاهده می‌شود که نخستین آنها سالاریّهٔ میرزا آقاخان کرمانی است که بخشی از آن را خود سروده و بعضی قسمت‌های آن را شیخ احمد ادیب کرمانی ادامه داده و چاپ شده است. در این کتاب که روح قومی و نوعی ناسیونالیسم در آن به‌خوبی مشاهده می‌شود چون زمینهٔ روائی و داستانی (تاریخی) دارد اسلوب گوینده به خصوصیت حماسه نزدیک‌تر است.[2] یکی دیگر از شعرهای رزمی روایی این دوره، منظومهٔ قیصرنامه است از ادیب پیشاوری که

---

۱. نقدی که بر شعرِ کلاسیک فارسی با لحن تعریض در ترجمهٔ سرگذشتِ حاجی‌بابای اصفهانی (به کوشش دکتر یوسف رحیم‌لو)، صص۸۷-۹۵، آمده است باید حاصل نگاهِ میرزا حبیب اصفهانی مترجم کتاب (متوفی ۱۳۱۱ هق) باشد.

۲. سالارنامه، چاپ مطبعهٔ محمدی شیراز، ۱۳۱۶ هق. بعضی ابیات نخستین کتاب بدین گونه است:

سرِ نامه بر نامِ زروانِ پاک — که رخشید ازو هرمزِ تابناک
وزو آفرین باد بر ایزدان — که هستند فرمانبرش جاودان
... درود فراوان به زرهوشِ شید — که زردشت ازین نام آمد پدید
اگر پهلوانی بخوانی زبان — تو زردشت را عقلِ رخشنده دان

به‌لحاظِ استحکام هنری و استواری ابیات در کنار شاهنامهٔ فردوسی قرار می‌گیرد و هیچ کدام از منظومه‌سرایان بحر متقارب جز نظامی گنجوی به این استواری شعر نسروده‌اند.

از این نوع آثار روائی رزمی که بگذریم فصل دراز دامنی از شعر مشروطیت را آثاری تشکیل می‌دهد که در آنها شور و جوشِ قومی در صور مختلف آن دیده می‌شود، بی‌آن که به‌مفهوم حماسه (حتی در حدّ سالارنامه و قیصرنامه) نزدیک باشد. اندیشهٔ ناسیونالیسم که متن اصلی اینگونه آثار قومی را به‌وجود می‌آورد، چنان‌که پیش از این یاد کردیم، از اواسط حکومت فتحعلی شاه قاجار در فکر بعضی از طبقهٔ نخبگان جامعه (از قبیل میرزا فتح علی آخوندزاده و جلال‌الدین میرزای قاجار) وجود داشته و به‌طور صریح در آثار میرزا آقاخان کرمانی شکل گرفته؛ امّا به‌عنوان زمینهٔ عام شعر در سالهای نزدیک به‌صدور فرمان مشروطه ـ یعنی در اوج مبارزات سیاسی ـ ظهور و بروز بیشتر دارد و از همان آغاز با نوعی رومانتیسم همراه است. شاید اگر بخواهیم حدّ عالی این جوش و خروش‌ها را در شعر شاعران مشروطیت بررسی کنیم، دیوان عشقی بهترین سند باشد. در شعر او ناسیونالیسم ایرانی براساس توجّه به‌ایران باستان و دشمنی با اقوام مهاجم به‌خصوص عرب‌ها شکل گرفته و به‌خصوص توجّه او به‌ایران عصر ساسانی است. این احساسات را، سفر او به‌بین‌النهرین و دیدن خرابه‌های پادشاهان ساسانی، رقّت بیشتر بخشیده و در «منظومهٔ کفن سیاه» او این خصوصیت آشکار است و ما در فصلِ مرتبط با شعر عشقی از آن سخن گفته‌ایم.

امّا در کنار اینگونه احساسات قومی محض، بعضی دیگر از گویندگان، تلقی دیگری از ملّیت دارند و آن ملّیت ایرانی همراه با دین اسلام است.و اینگونه گرایش به‌قومیّت در شعر این دوره، رواج بیشتری دارد و با احساسات تودهٔ مردم، بسیار نزدیک‌تر است؛ چنان‌که در شعر سید اشرف‌الدین می‌خوانیم و در فصل ویژهٔ او، به‌تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است.

حتی بسیاری از این گویندگان، با همه تکیه و توجّهی که به‌قومیّت دارند، از عرب و قوم عرب، به‌مناسبت اینکه اسلام از میان ایشان برخاسته با عشق و دلبستگی یاد می‌کنند؛ چنان که سید اشرف‌الدین گیلانی گفته است:

به عرب چون ندهم دل که محمد (ص) عرب است
صاحب دین و قوانینِ مجدّد عرب است

زبان شعرِ مشروطیت

زبان فارسی در شعر مشروطیت پست و بلندِ بسیار دارد. شاعرانی داریم از جنس عارف و عشقی که شعرِ بی‌غلط بسیار کم دارند و در کمتر شعری از ایشان هست که چندین غلط فاحش دستوری دیده نشود. بهار، این دو شاعر را «عوام» خوانده و حق داشته است. مسألهٔ زبانِ فارسی در شعر معاصر و در شعر عصرِ مشروطیت باید موضوع تحقیقی جداگانه قرار گیرد. بسیاری از مشاهیرِ شعرِ امروز از قبیلِ شاملو و نیما یوشیج که از استادان مسلّم شعر نو تلقی می‌شوند، در شعرهایشان غلط‌های دستوری فراوان می‌توان دید و این مسأله‌ای است که به‌زورِ ادّعا و جنجال روزنامه‌ها قابل حل نیست. زبانِ فارسی دو موجودیّتِ «در زمانی» و «هم‌زمانی» دارد و هرچه بیرون این دو ساحَت قرار گیرد، «غلط» است و مرتکب شوندهٔ این غلط، هرکه باشد، باید کارش موردِ انتقاد قرار گیرد وگرنه هرج و مرج خواهد شد.

من در دیوان بهار جز یک مورد غلط دستوری ندیده‌ام، و آن بیتی است که در قصیدهٔ «پیام شاعر» به‌مطلعِ:

طبعِ بلندِ مرا کیست که فرمان بَرَد　　ز من پیامی بدان مردکِ کشخان بَرَد

می‌گوید:

خرمنِ دانش مراست وان دگران خوشه‌چین　　خوشه به خرمن کسی به تحفه نتوان بَرَد

که ظاهراً قابل توجیه نیست و غلط است؛ و «نتوانَد بُرد» یا «نتوانَد بُردن» و یا «نتواند بَرَد» باید گفته شود. البته، این قصیده را بهار در جوانی در سن حدود هیجده سالگی و به‌سال ۱۲۸۴ هجری شمسی سروده است و این ساختار، بعضی دیگر از معاصران ما را نیز دچار خطا کرده است.

در سراسر دیوان بهار، همین یک مورد را به‌یاد دارم که خروج از قواعد زبان فارسی در آن دیده شده است. در صورتی که در معروف‌ترین شعرهای عارف و عشقی غلط‌های فاحش دستوری می‌توان یافت و برای تفصیل بیشتر غلط‌های دستوری این دو شاعر، به

فصل مربوط به نقد کارِ هرکدام از ایشان در همین کتاب، مراجعه شود. نه تنها عارف و عشقیِ «عوام» مرتکب غلط می‌شوند، که «ادیب»ها هم بی‌غلطی نیستند.

از غلط دستوری که بگذریم، مسألهٔ «تَرکِ اَولیٰ» و عدم تسلّط برساختارهای طبیعی زبان فارسی در شعرِ این دوره، چیزی است که نباید از آن سرسری گذشت، چراکه اغلبِ شاعران از این گونه ضعف‌ها دارند. یکی از شعرهای مرحوم حاج میرزایحیی دولت‌آبادی، سالها و سالها، موردِ تمسخرِ اهل ادب بود که گفته بود:

در دنگْ‌دنگِ زنگِ ساعت دوشش شماری انگشت خورد ناگه بردربِ خاکساری

شاعر که قصدش ترجمهٔ یک شعر فرنگی بوده است برای اینکه از سویی به‌نوعی واقع‌گرایی رسیده باشد و وصفِ زمان و لحظه را دقیق اداکرده باشد و از موسیقی ذاتِ کلمات onomatopoeia بهره جسته باشد، مرتکب چه «ترک اولی»هایی شده است؛ به‌جای «ساعت دوازده» گفته است «ساعت دو شش شماری» و به‌جای «در»، «درب» گفته و به‌جایِ «من»، «خاکساری» به‌قیاس یای «قبله‌گاهی» و امثال آن. درست است که این جمله‌بندی واقعاً خنده‌دار و مضحک است ولی در اساسِ آن، نوعی میل به تغییرِ در شیوهٔ تعبیر و خروج از کلیشه‌ها دیده می‌شود.

شعر نسل بعد، قدری از خطاها برکنار است، شاید به‌دلیل مباحث دستور زبان و دقّت‌هایی که از طرف میرزا حبیب اصفهانی و میرزا عبدالعظیم خان قریب آغاز شد و استادان دارالمعلمین عالی و دانشکدهٔ ادبیاتِ مرحلهٔ بعد، واردِ در دقایق زبان فارسی و تحولاتِ تاریخی آن شدند. شعر سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰، شعری که شاعران اصلیِ این سالها، سروده‌اند در مجموع، زبان سالم‌تری دارد. درکارهای حمیدی، به‌ویژه کارهای دوران جوانی او، غلط‌های دستوری فراوان بود و او بعدها در حاشیه می‌نوشت که تعمداً این غلط را مرتکب شده، ولی ظاهراً از ضعفِ فارسی‌دانی آن سالهای او بوده است. بعدها که فارسی را به‌درستی آموخت دیگر از آن «تعمد»ها مرتکب نشد. در شعرهای خانلری و تولّلی و اخوان و سایه و نادرپور غلط به یاد ندارم ولی در شعرهای کسرایی فراوان می‌توان دید، حتی در شعرهای فریدون مشیری هم، با همهٔ احاطه‌ای که بر شعرِ قدیم فارسی دارد، مواردی غلط می‌توان دید. استاد عبدالحسین زرین‌کوب در

یادداشتی که این اواخر، دربارهٔ شعر فریدون نوشته بود[۱]، بر سلامتِ فارسیِ او تکیه کرده بود و از جمله یکی دو نمونه از شعرِ او را در آن یادداشت کوتاه نقل کرده بود و یکی از آن شعرها این ابیات یا سطرها بود:

امّا اگر پیکار با نابخردان را
شمشیر باید می‌گرفتم
بر من «مگیری»، من به راهِ مهر رفتم[۲]

که بی‌گمان غلط است و توجیه‌پذیر نیست.

اگر بخواهیم به «شعر»های نسل دوم و سوم بعد از نیما، بپردازیم اغلب پُر است از غلط‌های فاحش که نه جای نقدِ یک‌یک آن شاعران است و نه آن شاعران ارزش نام بُردن دارند.

یکی از ضعف‌های عمدهٔ زبانِ شعر مشروطیت، در هجومی است که بعضی از سرایندگان این دوره به‌واژه‌های برساختهٔ فرقهٔ آذرکیوان، یعنی فرهنگ دساتیر، بُرده‌اند و از آنجا که سر و شکلِ فارسیِ قدیم داشته و نوعی تحولِ در زنجیرهٔ زبان شعر را نشان می‌دهد، این دسته شاعران را حریص براین گونه کلمات کرده است. یکی از استادان بزرگ شعر مشروطیت، که فریفتهٔ این نوع واژگان شده است، ادیب‌الممالک فراهانی است که واژه‌هایی همچون فرجود (به معنی معجزه) و پرخپده (مرموز) اپرخیده (صریح) را در شعر خویش به‌کار برده است.

هنجارِ نقد سنتی در این عصر

نشر بیانیه‌های شعری که همگی به‌تأثیر غرب و ادبیات غربی بود، عقاید ادیبان ایرانی را در باب حقیقت شعر، بیش و کم دگرگون کرد. از حق نباید گذشت که درین عصر، ادیبان سنّتی ما از نقد شعر و شناخت آن به‌کلی بی‌خبر بودند، شاید معروف‌ترین کس که در این سالها به‌طور سنّتی در درس‌های خویش به‌نقد شعر می‌پرداخته و همهٔ شاگردان و دوستان او به‌شعرشناسی وی اعتراف داشته‌اند، ادیب نیشابوری (میرزا عبدالجواد

---

۱. چاپ‌شده در مقدمهٔ زیبای جاودانه (منتخب اشعار) فریدون مشیری، تهران، سخن، ۱۳۷۶.
۲. همان کتاب، ۱۲.

متوفیٰ ۱۳۰۴ هـ‌ش) باشد. متأسفانه از ادیب نمونهٔ نقدی، به‌جز یک مورد، به‌صورت مکتوب در دست نیست. در این نمونهٔ بازمانده که برحسب تصادف ما با آن برخورد کردیم، خواننده جز یک مشت کلمات و اصطلاحات قدیمی که تحت تأثیر کتب ادبی عرب است، هیچ چیز نمی‌بیند. ما چند فقره از این نقد را، فقط برای نشان دادن حدودِ شعرشناسی ادیبان سنتی، در اینجا نقل می‌کنیم. در این مقاله ادیب می‌گوید: «از جمله چیزهایی که در نظر مردم بسیار سهل است و آسان و درواقع و نفس‌الأمر در غایت دشواری گفتن شعر است. «الشعرُ صَعْبٌ و طویلٌ سُلّمُهُ»[1] هرسخن مُقَفّیٰ و موزونی را نمی‌توان شعر خواند:

شعر نشایدْش خواندن از درِ معنی
هرچه به صورت مردّف است و مُقفّی

شعر ناگفتن به از گفتنِ که باشد نادرست

سه چیز است که هریک از دیگری دشوارتر است: شعر گفتن، و شناختن، و خواندنِ او. خطیب تبریزی در شرح حماسه در خصوص شعر شناسیِ ابوتمّام حبیب بن اوس طائی می‌گوید: «ابوتمام فی حماسته اَشْعَرُ منه فی شعره.»

شعرشناسی به‌اندازه‌ای دشوار است که بسیاری از فحول شعراء، قوّهٔ تمییز غثّ او از سمین و جیّد او از ردی ندارند...

به اعتقاد ما اشعرِ شعرای عجم، شعرای آل سامان و آل سبکتکین بوده‌اند؛ در شعرای آل سامان، حکیم رودکی و شهید بلخی و در شعرای آل سبکتکین، پس از فردوسی، عنصری و منوچهری و فرّخی و چند تن دیگر هم که معروف و مشهورند از دیگران امتیاز تام و تمام داشته‌اند.

به‌اعتقاد ما سخن این اوستادان باستان در اعلی درجه است و هرکس هم از متأخّرین

---

۱. این قطعه ترجمهٔ همین سخن است:

نردبانی بلند دارد شعر — بَر شدن سویِ بام دشوار است
پلّه‌های نخستِ آن آسان — کارِ هر ساده‌لوحِ بیکار است

قادر براقتفاء آثار آنان باشد اوّل شاعر است.»[1]

ما این عبارت را که خلاصهٔ مقالهٔ ادیب است (بقیه اشاراتی است به‌شرح حال عنصری و ازرقی و...) از آن جهت نقل کردیم که نُرم شناخت و هنجار طبیعی و سنّتی شعرشناسی در محیط این سالها را نشان داده باشیم. بنابراین، آنچه از حد این گونه حرف‌ها، در حوزهٔ شناخت شعر، تجاوز کند، به‌تأثیر غرب و تفکر غربی است از قبیل آنچه در بیانیهٔ میرزافتحعلی آخوندزاده و دیگر بیانیه‌های تجدّدخواهانه دیده‌ایم.

---

۱. «شعر گفتن و شناختن»، مجلهٔ دبستان، مشهد، شمارهٔ اوّل، سال اوّل، غُرّهٔ ربیع‌الثانی ۱۳۴۱ هق مطابق ۲۹ عقرب ۱۳۰۱ هش، صص ۳۲-۳۴.

پیشاهنگان تحوّل

در ایران قرن سیزدهم متفکران برجسته‌ای ظهور کردند که دانش و تفکر خود را در خدمت اجتماع و مردم قرار دادند. نسیمی که از غرب می‌وزید، گاه مستقیم و گاه از روی خاک عثمانی و گهگاه از هند، به‌ایران می‌رسید و مشام جان روشنفکران را تازه می‌کرد. بدین گونه بود که در قرن سیزدهم هجری، چندین چهرهٔ برجسته در حوزهٔ اندیشه‌های سیاسی و علمی، در میان ایرانیان ظهور کردند که وقتی مجموعهٔ کارها و اندیشه‌های ایشان را مورد بررسی قرار دهیم به‌خوبی احساس می‌کنیم که استعداد پرورش متفکران بزرگ، همیشه در این سرزمین بوده است، امّا شکفتگی استعدادها، حال و هوای مناسب می‌جوید.

در این قرن همه نوع متفکر انقلابی ـ با دیدگاه‌های گونه‌گون ـ داشته‌ایم؛ از ذهن‌های مادّی تا ذهن‌های متوجه به‌اصلاح دین؛ آنها که از رهگذر انقلابِ ضدمذهب، تحوّل جامعه را امکان‌پذیر می‌دانسته‌اند و آنها که از راه نیروی مذهب می‌خواسته‌اند جامعه را دگرگون کنند؛ متفکرانی که شعارشان وحدت اسلامی بوده، و اندیشمندانی که بربنیاد ملّیت و ناسیونالیسم، مبارزهٔ خود را آغاز کرده بودند.

در میان متفکران برجستهٔ این عصر چند چهره را باید به‌خوبی بشناسیم زیرا تحوّلات فکریِ منعکس در ادب مشروطه، مستقیم یا غیرمستقیم، حاصل تفکرات و آثار ایشان است.

اینان عبارتند از: میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله، سید جمال‌الدین اسدآبادی، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، عبدالرحیم طالبُف. که اینک به‌اختصار خطوط برجستهٔ زندگی و اندیشهٔ هرکدام را یادآور می‌شویم:

۱. میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵-۱۲۲۸)

نمایندهٔ تمام‌عیار یک انقلابی هوشیار و داناست. مردی که برای مجموعهٔ فکری زمان خود طرح و تقلاً دارد؛ از اندیشهٔ تغییر خط و نقد بی‌رحمانهٔ ادب فارسی تا بنیادگذاری اندیشه‌های تند ناسیونالیستی و خرده‌گیری تند و بی‌رحمانه از مذهب و اندیشهٔ تجدیدنظر در تاریخ‌نگاری مشرق زمین، همه و همه زمینه‌هایی است که وی بدان پرداخته و انصاف را در شرایط تاریخی خویش از شهامت و صراحت بیکرانی بهره‌مند بوده است. بسیاری از آراء او هنوز هم در محیط اجتماعی ما قابل تحمّل و پذیرفتن نیست.

میرزا فتحعلی آخوندزاده در یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط آذربایجان پرورش یافت. پدرش تبریزی بود و جدّش رشتی و مادرش از اهل مراغه. پدرش در روزگار عباس‌میرزا و نایب‌السلطنگی وی، در آذربایجان کدخدای قصبهٔ خامنه بود. بعدها پدرش در ۱۲۲۷ به‌شهر شکی از بلاد قفقاز رفت و همانجا ازدواج کرد و میرزا فتحعلی در نوخه از محلّات شکی به سال ۱۲۲۸ (=۱۸۱۲م) متولد شد. پدرش پس از دو سال با زن و فرزندش از شکی به تبریز آمد و چون پدرش از پیش زنی دیگر هم داشت، اختلاف خانوادگی آغاز شد و مادر میرزا فتحعلی ناگزیر پسر خردسالش را برداشته نزد عموی خود که آخوند حاج علی‌اصغر نام داشت به‌مشکین از توابع اردبیل رفت. آخوند حاج علی‌اصغر، میرزا فتحعلی را به‌فرزندی پذیرفت و به‌همین مناسبت او را آخوندزاده لقب دادند و بدین عنوان شهرت یافت و با تغییرِ «زاده» به «ـُف» نویسندگان متأخر قفقاز و شوروی او را «آخوندُف» می‌خوانند. در جوانی با آخوند ملاعلی‌اصغر به‌آن طرف رود ارس هجرت کرد و در نوخه متوطن شدند. در آن‌جا علوم اسلامی و ادبیات فارسی و عربی را فراگرفت و براثر برخورد با یکی از مدرّسان روشنفکر آن سامان به‌نام میرزا شفیع، دگرگونی بزرگی در روح او ایجاد شد. در ۲۲ سالگی به تفلیس رفت و به عنوان «وردست مترجم» در «دفتر امور کشوری فرمانفرمای قفقاز» به‌کار پرداخت. تفلیس کانون روشنفکران بود. مدرسه‌های جدید، روزنامه‌های روسی و ترکی، کتابخانهٔ عمومی و تئاتر در آن شهر رواج داشت. آخوندزاده ضمن مطالعه و آموختن تاریخ ایران باستان و دورهٔ اسلامی و ادبیات و فرهنگ فارسی و ترکی، حکمت ادیان و فقه اسلامی و فلسفه و

عرفان با مدنیّت و تفکر غربی نیز آشنا شد. آثار نویسندگان و شاعرانی از قبیل چرنیشفسکی، لرمانتوف، گریبایدف، گوگول و پوشکین را خوب مورد مطالعه قرار داد و از ناقدانی چون بلینسکی تأثیر پذیرفت و از رهگذر زبان روسی با تفکّر غربی آشنایی خوبی حاصل کرد. وی برای پیشبرد اندیشه‌های خود، محفلی ماسونی ـ که از چند و چون آن اطلاع درستی در دست نیست ـ نیز بنیاد نهاد. البته محفل ماسونی او با فراموشخانهٔ ملکم خان هیچ ارتباطی نداشته است. زندگیش سرشار از کوشش بود و در زمینه‌های سیاست و اجتماع و ادب کارهای بزرگی کرد که بعضی در زمان حیاتش نشر یافت و بعضی هنوز هم نشر نیافته است. شصت و شش سال عمر کرد و در ۲۴ صفر ۱۲۹۵ (=۲۷ فوریه ۱۸۷۸م) در تفلیس درگذشت. می‌گویند هنوز بدنش سرد نشده بود که پلیس روس به‌خانه‌اش ریخت ولی جز آثار چاپ‌شده‌اش چیزی نتوانست با خود ببرَد؛ زیرا وی، قبلاً، آثار و نوشته‌های خود را در صندوقی در خانهٔ دخترش پنهان کرده بود. کارهای آخوندزاده را در چند جانب باید مورد مطالعه قرار داد:

۱. داستان و نمایشنامه‌ها

۲. مقالات و رسالات

دکتر فریدون آدمیت نوشته است: «میرزا فتحعلی، پیشرو فن نمایشنامه‌نویسی و داستان‌پردازی اروپایی است در خطهٔ آسیا. از عثمانی گرفته تا ژاپن هرکس در این رشتهٔ ادبیات جدید غربی گام نهاده ـ دقیقاً پس از او بوده است.» وی عمیقاً با شیوهٔ نمایشنامه‌پردازی غربی آشنایی داشته و بیهوده نیست اگر در اروپا وی را «مولیر شرق» خوانده‌اند. وی از ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ (=۱۸۷۵-۱۸۵۰م) شش نمایشنامهٔ کمدی و یک داستان نوشت بدین قرار:

ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، ۱۲۶۶؛ مسیو ژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه جادوگر، ۱۲۶۷؛ وزیر خان سراب (در ترجمهٔ فارسی: وزیر خان لنکران)، ۱۲۶۷؛ خرس قولدور باسان (دردافکن)، ۱۲۶۸؛ مرد خسیس، ۱۲۶۹؛ وکلای مرافعه، ۱۲۷۲؛ داستان یوسف‌شاه یا «ستارگان فریب‌خورده»، ۱۲۷۳

این نمایشنامه‌ها همگی در تئاتر تفلیس، در روزگار نویسنده، به‌روی صحنه آمدند و همگی را خود آخوندزاده به روسی ترجمه کرد و در تئاترهای مسکو و پطرزبورگ

به‌روی صحنه آوردند. با موافقت و زیر نظر خودش این نمایشنامه‌ها توسط میرزاجعفر قراچه‌داغی به فارسی نیز ترجمه شدند؛ علاوه بر این بعضی از آنها به‌فرانسوی و انگلیسی و آلمانی و حتی نروژی نیز ترجمه شد. وی به‌نوعی رئالیسم ادبی اعتقاد داشت و در زمینهٔ طنز یکی از استعداهای بارور بود.

آخوندزاده از پیشروان عقیدهٔ اصلاح و تغییرخط بوده و در این باب تا آخر عمر از هیچ کوششی دریغ نکرده است. اندیشهٔ تغییرخط خود را هم به‌رجال ایران و هم به‌سران کشور عثمانی همیشه عرضه می‌داشته است. وی در ۱۲۷۴ نظر خویش را در باب اصلاح الفبا اظهار داشت. پس از او بود که در ایران ملکم خان و در عثمانی طاهرمنیف پاشا موضوع خط را مطرح کردند. آخوندزاده، همچنین، بنیادگذار اندیشهٔ تعلیمات اجباری است. به‌وزارت علوم ایران می‌گفت: «باید قدغن فرمایند که هیچ کس از افراد ملت ــ خواه در شهرها و خواه در دهات و ایلات ــ فرزند خود را از نه سالگی تا پانزده سالگی به‌غیر از خواندن و نوشتن، موافق رسم جدید، به‌کار دیگر مشغول نسازد و به‌عهدهٔ جماعت هرقریه و ایل، مقرر گردد که جهت تربیت اطفال یک نفر معلّم نگاه داشته باشند.»

آخوندزاده در حوزهٔ سیاست نیز از نوآوران بود. اندیشهٔ حکومت مشروطه و بیدار کردن حسّ ناسیونالیسم از میراث‌های فکری اوست. وی طرفدار جدّی تفکیک سیاست از دین بوده و در حوزهٔ دین ــ با اینکه خود، ظاهراً، به‌هیچ یک از ادیان اعتقادی نداشته ــ به‌نوعی پروتستانیسم اسلامی عقیده دارد. اندیشه‌های تند سیاسی و دینی خود را از زبان کمال‌الدوله، پسر اورنگ‌زیب از احفاد بابر گورکانی، خطاب به جلال‌الدوله[۱]، شاهزادهٔ ایرانی مقیم مصر، نوشته و شاهکار اصلی او را ــ که تا آخر عمر همیشه مشغول تکمیل و حک و اصلاح آن بود ــ همین «مکتوبات کمال‌الدوله» تشکیل می‌دهد. وی در این

---

۱. این چنین شاهزاده‌ای وجود خارجی نداشته و آخوندزاده با تخیّل خویش وجود او را فرض کرده و اندیشه‌های خود را در قالب عباراتی به‌عنوان نامه‌های او تحریر کرده است. نامه‌های کمال‌الدولهٔ میرزا فتحعلی چاپ نشده و از فرط تندی و صراحت، چاپ و نشر آن همیشه با مانع رو به‌رو بوده است. وی در زمان حیاتش به وسایل مختلف برای نشر این کتاب کوشید و حتی آن را به هند فرستاد و از اروپائیان مقیم ایران خواست که در مطبعه‌های خارج از ایران به‌چاپ آن بپردازند، ولی هیچ کدام عملی نشد. نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ ملی ایران، به شمارهٔ ۱۱۲۳ وجود دارد.

مکتوبات، مجموعهٔ تأملات خود را در باب سیاست و اجتماع، دین و فرهنگ و خط، بیان کرده و سال تألیف آن ۱۲۸۰ هق. است. در باب مسألهٔ قومیت و ناسیونالیسم عقیده دارد که چون اعتقادهای دینی اندک اندک از میان می‌رود، باید چیز دیگری که عامل همبستگی جامعه باشد جایگزین آن شود تا مردم به‌آرزوهای آنها شوقمند شهادت بوده، خودشان را در مقابل دشمنان قوی‌دست به‌کشتن بدهند... پس عقلای ملت را در این عصر واجب است که به‌جهت اقتدار ملّتی و حراست وطن از تسلط بیگانه [به‌تدبیر] رد ذلّتی ــ‌که عبارت از اسیری و فقدان آزادی و استقلال است... ــ‌بوده باشند [و] تدبیر آن نوع ذلّت منحصر است به‌انتشار علوم در کل اصناف ملّت و کاشتن تخم غیرت و ناموس و ملّت‌دوستی و وطن‌پرستی در مزرع ضمیر ایشان؛ چنان که ملل قادرهٔ فرنگستان، الحال به این صفت موصوف‌اند.» و در تعریف پاتریوت می‌گوید: «پاتریوت عبارت از آن کسی است که به‌جهت وطن‌پرستی و حب ملّت از بذل مال و جان مضایقه نکرده و به‌جهت منافع و آزادی وطن و ملّت خود ساعی و جفاکش باشد.» وی در نتیجهٔ شور و غلبهٔ احساسات وطنی، حالت ضدعرب و ضداسلامی عجیبی به‌خود گرفته که امروز در نظر یک روشنفکر پخته و اهل مطالعه خنده‌دار است امّا در آن لحظهٔ تاریخی، وجود این چنین اندیشه‌هایی قابل توجّه و حتی نوعی احترام است.

وی همچنان که در خصوص دین و ملّیت عقاید تند و صریحی دارد، در باب نظام حکومت مشروطه و مبارزه با پادشاهان دیسپوت نیز بسیار صریح و قاطع است. در نامه‌های کمال‌الدوله با صراحت تمام از ضعف پایه‌های سلطنت استبدادی سخن گفته و به‌نقد تند و رسوا کننده‌ای از عناوین پادشاهان قاجار از قبیل جم‌جاه و غیره پرداخته و خطاب به‌ایران می‌گوید: «پادشاه تو از پروقری[1] دنیا غافل و بی‌خبر، در پایتخت خود نشسته، چنان می‌داند که سلطنت عبارت است از پوشیدن البسهٔ فاخره و خوردن اغذیهٔ لطیفه و تسلط داشتن بر مال و جان رعایا ... و رکوع و سجود کردن مردم به‌او و هرگز مقید نمی‌باشد که در ممالک خارجه به‌خلاف نیکنامی شهرت دارد.» و از بی‌خبری حکومت ایران، از نظام‌های غربی و مترقّی انتقاد می‌کند. همچنین در زمینهٔ آزادی فرد معتقد است

1. progres

که آزادی روحی ملت ایران را، روحانیان عقب ماندهٔ عصر قاجار از او گرفته‌اند و آزادی جسمی او را حکومتِ دیسپوت. از آزادی فکر و بیان به‌تفصیلِ بحث کرده و منابعِ اندیشهٔ او در این باب بیشتر حکیم انگلیسی جان استوارت است که در رسالهٔ تفهیم حریت به مسألهٔ آزادی انسان پرداخته است. گویا به‌نوعی از فلسفهٔ سوسیالیسم علمی نیز آگاهی داشته است.

وی از مشروطه به عنوان حکومت قونستی‌توتسی یا حکومت کونستتسیون و «سلطنت معتدله» یاد می‌کند و آن را حکومتی می‌داند که عقول مردم، قانون اساسی آن را بنیاد نهاده باشد و شریعت در آن دخالتی نداشته باشد. برروی هم منشأ قدرت دولت را در ارادهٔ ملّت می‌شناسد، اصرار دارد بر تفکیک شریعت از حکومت. به‌همین دلیل مستشارالدوله را[۱] که می‌کوشید میان شریعت و حکومت کونستی‌توسیونی ارتباط برقرار کند به‌شدّت «کرتیک» کرده است.

در میان متفکران عصرِ مقارن مشروطیت، میرزا فتحعلی ـ تا آنجا که اسناد موجود نشان می‌دهد ـ اولین و برجسته‌ترین نمایندهٔ تفکر مادی است و نسبت به‌همهٔ مذاهب به‌دیدهٔ نفی می‌نگرد؛ امّا در قیاس با دیگر ادیان، اسلام را بیش و کم می‌پسندد و بر ادیان دیگر رجحان می‌دهد، با اینکه انتقادهای تندی هم براسلام دارد و چون معتقد است که «جامعه اسلامی» واقعیتی است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و قرن‌ها و قرن‌ها استمرار خواهد داشت، پس باید به‌تجدّد و پرتستانتیسم اسلامی روی آورد و در این باب متأثر از جنبش پرتستانتیسم مسیحی است.

۲. میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶-۱۲٤۹)

ملکم خان پیشوای تمام متفکرانی است که در راه اصلاح ایران، معتقد به «اخذ بی‌قید و شرط تمدن غرب» بوده‌اند. به‌همین مناسبت وی در مجموع مسائل سیاسی و اقتصادی، طرحی کاملاً نو پیشنهاد کرده است؛ چه از رهگذر جلب سرمایه‌های خارجی و چه از لحاظ توجّه به‌حقوق فردی و اصلاح نظام حکومت و القاء فکر مشروطه خواهی. ملکم

---

۱. رجوع شود به صفحهٔ ۳۵ همین کتاب.

حتی از نظر اسلوب نثرنویسی نیز یکی از چهره‌هایی است که باید در این عصر به‌دقّت مورد ملاحظه قرار گیرد، چه او را صاحب سبکی خاص خوانده‌اند به‌عنوان سبک ملکم[۱].

میرزا ملکم خان که در کتب عصر مشروطیت از وی به‌عنوان ناظم‌الدوله و پرنس ملکم‌خان یاد می‌شود، در ۱۲۴۹ هق متولد شد. پدرش میرزا یعقوب که از ارامنهٔ جلفای اصفهان بود و در سفارت روسیه مترجم بود، ملکم را در کودکی به پاریس فرستاد و او عمیقاً با فرهنگ و مدنیّت و جهان‌بینی غرب آشنا شد. در ۱۲۶۷، به روزگار صدارت امیرکبیر، به‌عنوان مترجم مدرسهٔ دارالفنون به ایران آمد. وی اولین خط تلگراف را در ایران به وجود آورد. (۱۲۷۵ هق) و فراموشخانه را نیز تأسیس کرد. این اقدام او سبب ترس و ناراحتی ناصرالدین شاه شد زیرا چنین شایع شد که وی طرفدار فکر جمهوری است. به همین مناسبت به بغداد تبعید گشت ولی بعدها تبرئه شد و در سال ۱۲۹۰ به‌عنوان وزیرمختار ایران در لندن تعیین شد و به مناسبت خدمتی که به دولت ایران کرد و یکی از حقوق از دست رفتهٔ ایران را در مورد یک مسألهٔ مرزی احقاق کرد، مورد توجّه شاه قرار گرفت و مقام سفیرکبیری و لقب «پرنس» یافت. ملکم تا ۱۳۰۶ در این عنوان و سمت باقی بود و در ماجرای امتیاز لاتاری مجدداً مورد خشم و غضب دستگاه قرار گرفت و تمام عناوین و القاب از وی سلب شد.

در این هنگام بود که ملکم جداً علیه حکومت ایران شروع به فعالیت آشکار کرد و روزنامهٔ قانون را به وجود آورد و ده سال بدین گونه در اروپا بود تا اینکه بعد از کشته شدن ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین شاه او را در ۱۳۱۶ هق به سفیرکبیری ایران در ایتالیا تعیین کرد تا پس از ده سال دیگر در همین مقام در سویس درگذشت.

ملکم، چهرهٔ مرموزی است که واقعیت سیاسی او را نمی‌توان به‌درستی شناخت؛ سخن از وطن‌پرستی یا خیانت‌کاری او، به‌طور قاطع بسیار دشوار است امّا چیزی که در آن تردیدی نیست این است که وی، هرچه بوده، از نظر اندیشه‌های پیشرو و سوق دادن اذهان به‌آزادی فردی و نظام حکومت مشروطه و جلب تمدن اروپایی، یکی از چهره‌های

---

۱. ملک‌الشعراء بهار در سبک‌شناسی، ج ۳، ص ۳۷۴.

برجستهٔ عصر مقارن مشروطیت است.

ملکم در تفکر علمی و سیاسی خویش، متأثر از دو چهرهٔ بزرگ فلسفهٔ اروپاست: یکی اوگوست کنت[1] و فلسفهٔ تحققی او و دیگری جان استوارت میل[2]. ملکم در علم سیاست و علم الاجتماع، سرآمد ایرانیان عصر خویش بوده و اغراق نیست اگر او را سرچشمهٔ تمام اندیشه‌های تجدّدخواهی بنامیم زیرا هم در زمینهٔ اجتماع و حکومت و هم در زمینهٔ اقتصاد و حتی در مسألهٔ تغییرخط و نیز رفع حجاب و آزادی زنان سخن گفته است و سخنانش در انبوه روشنفکران عصر او مؤثر افتاده است.

کارهای برجسته‌ای که او کرده عبارت است از ایجاد خط تلگراف و بنیادگذاری فراموشخانه و تأسیس روزنامهٔ قانون و نگارش رسالات و مقالات بسیاری که هرکدام به‌جای خود قابل ملاحظه است. از فراموشخانه در بحث انجمن‌های سرّی و احزاب سخن رانده‌ایم و در اینجا به‌اختصار یادآور می‌شویم که این انجمن یکی از فعال‌ترین نیروهای ضداستبداد عصر خویش بوده و اعضای آن همگی از برگزیدگان آن روزگار بوده‌اند. نفوذ سیاسی فراموشخانه به‌حدّی بود که بسیاری از شاهزادگان و وزرا و افراد خاندان سلطنت را به‌خود جلب کرد حتی بنابرنوشتهٔ بعضی، ناصرالدین شاه خود نیز به‌گونه‌ای مرتبط با فراموشخانه شد[3] زیرا تصوّر می‌کرد فراموشخانه به‌معنی جائی است که در آن عملیات تردستی و حقه بازی می‌آموزند[4] ولی بعد که دانست برای سلطنت و حکومت او چیز خطرناکی است جلوِ آن را گرفت. تعبیر «فراموشخانه» نه در معنی مصطلح سیاسی، بلکه به‌عنوان یک تعبیر، به‌صورت فرامشخانه در شعر صائب آمده است:

---

1. Comte, Auguste (1798-1857)
2. Mill, John Stuart (1806-1873)

۳. بعضی فراموشخانهٔ ملکم را «فراماسونری حقیقی» و گروهی «شبه‌فراماسونی» می‌دانند اما هیچ سندی از اسناد فراماسونی جهانی، ارتباط فراموشخانه را با سازمان فراماسونی جهانی نشان نمی‌دهد. (اسماعیل رائین، میرزا ملکم‌خان زندگی و کوشش‌های سیاسی او، ص۱۴) بعضی از نویسندگان معتقدند که ملکم خود عضو یکی از لژهای فراماسونی فرانسه بوده است. (همان کتاب، همان صفحه)

۴. ملکم درکنار دانش‌های تازه‌ای که از فرنگ آورده بود، مقداری هم تردستی و اعمال حقّه‌بازی یاد گرفته بود و در ذهن عامهٔ مردم، تصویر او تصویر یک حقه‌باز تردست بوده است که سرش را در دکان سلمانی می‌گذاشته که اصلاح کنند و خودش دنبال کارش می‌رفته است. داستان‌های بسیاری پیرامون تردستی‌های او در میان عوام رواج داشته. (رجوع شود به میرزا ملکم‌خان، اسماعیل رائین، پیش‌گفتار)

عزیزِ مصرم امّا در «فرامُش‌خانهٔ» چاهم
گل خورشیدم امّا در کنار طاق نسیانم[۱]

روزنامهٔ قانون که ملکم در لندن منتشر می‌کرد یکی از دو سه روزنامهٔ عمده‌ای است که در میان مطبوعات عصر مقارن مشروطیت و دورهٔ مشروطیت باید از آن نام برد زیرا تأثیر فراوانی در دگرگونی افکار عصر خویش داشته است. نخستین شمارهٔ آن در اول رجب ۱۳۰۷ (= فوریهٔ ۱۸۹۰) منتشر شد و در مجموع چهل و دو شماره انتشار یافت. این روزنامه که ورود آن به‌ایران ممنوع بود، مثل هرچیز ممنوع‌الورود دیگری با حرص و ولع بیشتری در میان مردم شیوع یافت. نسخه‌های آن را به هر زحمتی بود، به دست می‌آوردند و از ترس دستگاه دولت در نیمهٔ شب به‌مطالعهٔ آن می‌پرداختند. در مقالات قانون، علیه دربار و حکومت بی‌قانونی به‌شدّت پیکار شده است و شعار آن «اتّفاق، ترقّی، عدالت» بوده است.

رسالات ملکم که از نظر زبان نوشته و محتوای فکری، دارای اهمیت بسیار است، فراوان‌اند و بعضی از آنها عبارتند از:

۱. اصول آدمیت (در حقیقت قانون اساسی فراموشخانهٔ ملکم است)
۲. قوانین اساسی دولت، قوانین ادارهٔ مملکت
۳. اصول مذهب دیوانیان (انتقاد از رجال دربار)
۴. تشبیه هیکل انسانی به‌هیأت اجتماع مدنی (اقتباس از عقاید اگوست کنت)
۵. منافع آزادی (اقتباس از آراء جان استوارت میل)
۶. کتابچهٔ غیبی یا دفتر تنظیمات (گویا قدیمی‌ترین اثر اوست)
۷. اصول ترقّی، یا اصول تمدن (دربارهٔ طرح نقشهٔ عمرانی کشور که در ۱۲۹۴ به وزارت خارجه نوشته)
۸. تأسیس بانک ملّی
۹. کتابچهٔ مداخل و مخارج (در باب جلب سرمایه‌های خارجی و عمران اقتصادی)
۱۰. روشنائی، یا خط آدمیت (دربارهٔ تغییر خط فارسی).

---

۱. تذکرهٔ شوشتر، ۱۸۷

۱۱. فرقهٔ کج‌بینان (انتقاد از تملق‌گوئیِ درباریان و سجع‌پردازی بی‌معنی نویسندگان) مجموع رسالات او از سی متجاوز است که البته بعضی از آنها منسوب به‌اوست و از عناوین همگی، فکر متجدد و نوآور او را می‌توان دریافت.[۱]

۳. سید جمال‌الدین اسدآبادی (حدود ۱۲۵۴-۱۳۱۵ هق)

هرچه بر دامنهٔ نشر اسناد، دربارهٔ سیدجمال‌الدین اسدآبادی، افزوده می‌شود پرسش‌ها نیز در باب او گسترش می‌یابد. جرأت بسیار لازم است تا کسی بتواند دربارهٔ او، رها از کشش‌های ایدئولوژیک، سخنی بگوید. ظاهراً آرشیو بریتانیا، هنوز همهٔ اسناد و مدارک مربوط به او را نشر نداده است و به این زودی هم نخواهد داد. داوری‌ها دربارهٔ او در دو سویِ بدبینیِ افراطی و خوش‌بینی بی‌قیدوشرط همیشه وجود داشته است: بدبینانه‌ترین داوری دربارهٔ او را در سخنان استادانی از نسل قدیم شنیدیم که عقیده داشتند «هرجا سیاست به زبان دین سخن گفت، احتمالاً کار استعمارگر پیر است یا به‌زودی مورد بهره‌برداری او قرار خواهد گرفت و این قاعده استثنا ندارد.» خوشبینانه‌ترین داوری هم همان است که در این صد سال در فضای مطبوعات فارسی و عربی و ترکی و هندی (در آثارِ مسلمانانِ هند) نشر یافته و او را به صورتِ یکی از قهرمانان تاریخ اسلام معرّفی می‌کند و در شمارِ قدّیسین و شهدا.

هویّتِ ملیِ او نیز تاکنون روشن نشده است. این‌که سید اهل کجا بوده، خود پرسش بی‌پاسخی است: اهل اسدآبادِ همدانِ ایران یا اهلِ اسعَدآبادِ کابُل؟ آیا او بر مذهب اهل سنّت بوده است یا شیعه؟ قدر مسلّم این است که او همه‌جا خود را جمال‌الدین الأفغانی معرفی کرده و تاریخی برای افغان نیز نوشته است.

خطوطِ اصلی زندگینامهٔ او این است که وی در جوانی در افغانستان و عثمانی (ترکیهٔ امروز) و ایران و مصر و شام حضور فعال داشته و سفرهایی هم به هندوستان و انگلستان و فرانسه رفته است. نوشته‌اند که علاوه بر فارسی، زبان‌های عربی و ترکی و انگلیسی و فرانسوی و روسی را نیز می‌دانسته است. حضورِ او در جنگِ هرات به عنوان مشاورِ

---

۱. در باب ملکم و تحلیل اندیشه‌های او رجوع شود به: فکر آزادی از دکتر فریدون آدمیت و میرزا ملکم‌خان از اسماعیل رائین.

دوست‌محمد خان امیر افغان (همزمان با شکست ایران در فتح هرات و مجبور شدن ایران به امضای قرارداد پاریس با انگلیسی‌ها) از نخستین مراحلِ حضور سیاسی اوست که در تاریخ ثبت شده است، در سن جوانی.

سید، خطیبی خوش‌سخن بوده و لحنی بسیار نافذ داشته و جوهر اصلیِ دعوتِ او «اتحادِ اسلام» است. هر هدفی داشته، در فروپاشی نظام استبداد ایران و در مبارزه با لجام‌گسیختگیِ فرمان‌روایان و حکامِ دولتِ قاجاری نقش بسیار مؤثری داشته است، هرچند اسناد عضویت او در انجمن فراماسونی، ظاهراً جای تردیدی ندارد.

یکی از موضوعاتی که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته مسألهٔ انعکاس شخصیت و فعّالیت‌های سید جمال‌الدین در شعر فارسی آن روزگار است. در کتب نثر، به‌ویژه رسائل سیاسی، به اهمیّتِ او اشاراتی می‌توان یافت ولی نه در روزگار حیاتش و نه در سالهای بعد از وفاتش، از شاعران بزرگ و برجسته کسی را به یاد نمی‌آورم که به ستایش سیّد و نقش او پرداخته باشد. و این مسأله خود جای شگفتی دارد.

سید با همهٔ شیواییِ سخنش، به‌ویژه در زبان عربی، هرگز به مسائل مرتبط با ادبیات و شعر و نقد ادبی، ظاهراً، نپرداخته است ولی در روشنگری علیه استبداد، پیشاهنگِ همهٔ بزرگانِ عصر است و ازین رهگذر در بحثِ ما، یادکردِ شخصیتِ او ضرورت می‌یابد.

آنچه از منظرِ بحثِ ما اهمّیت دارد موجودیّتِ تاریخیِ اوست؛ در هر نقطه‌ای که ازین خطِّ ممتد قرار گرفته باشد. قدرِ مسلم این است که تحوّلات جهان اسلام در قرن بیستم تحتِ تأثیر شدید فعالیت‌های سیاسی و دینی او بوده است. بسیاری از روشنفکران مسلمان در قرن بیستم با اتکا به اندیشه‌های او و سخنان او کارِ خود را آغاز کرده‌اند.

٤. میرزا آقاخان کرمانی (حدود ۱۲۷۰-۱۳۱٤ هق)

میرزا عبدالحسین خان مشهور به‌میرزا آقاخان کرمانی در «مَشیز» از ناحیهٔ بردسیر کرمان در حدود ۱۲۷۰ هق متولد شد. پدرش از مالکان آن سرزمین بود و مشرب تصوّف داشت. علوم اسلامی را در کرمان فراگرفت. اندکی فرانسه و انگلیسی و کمی از زبان‌های باستانی ایران را در همان جا تحصیل کرد. براثر اختلافی که با حکمران کرمان پیدا کرد، به اصفهان رفت و از آنجا به استامبول. استامبول آن روزگار، مرکز روشنفکران بلاد

اسلامی بود و بسیاری از روشنفکران ایران در آن شهر اقامت داشتند. وی از راه نوشتن مقالات در روزنامهٔ اختر و تدریس ادبیات فارسی و عربی به‌ایرانیان و ترکان و فرنگیان، زندگی خود را می‌گذراند. در ضمن زبان فرانسه را به‌خوبی آموخت و ترکی و انگلیسی را نیز فراگرفت. مدت ده سالی که در استامبول بود، دوران شکفتگی و باروری اندیشه‌ها و فرهنگ و دانش اوست. در این مدت وی از مدنیّت و فرهنگ اروپائی به‌حدّ کامل ــ از طریق زبان فرانسه ــ آگاهی حاصل کرد. در مجموعهٔ نوشته‌های او، تأثیر فرهنگ اروپایی را به‌طور آشکاری می‌توان مشاهده کرد.

از مطالعه در نوشته‌های او آشکار می‌شود که وی با افکار فلسفی-اجتماعی اروپا و مکاتبی از نوع سوسیالیسم و آنارشیسم و نهیلیسم آشنا بوده و اصولاً جهان‌بینی او در شرایط زمانی و مکانی خاص خودش، یک جهان‌بینی غربی است و با اغلب متفکرانی که اندیشه‌های ایشان چنین صبغه‌ای دارد، دوستی و آشنایی داشته و همچنین از روح انقلابی و جهان‌نگری سید جمال‌الدین اسدآبادی، به‌کمال، تأثیر پذیرفته است.[۱]

۵. عبدالرحیم طالبُف (۱۲۵۰-۱۳۲۹ ه.ق)

آنچه جایگاهِ طالبف را در فرهنگ ایرانی این روزگار امتیاز بخشیده، کوششی است که او در راه تعمیم فرهنگ و بالا بردنِ فهم و شعورِ جامعهٔ خویش داشته است. طالبف نقش سیاسی خاصی نداشته و به راه و رسمِ سیاسی معیّنی جز مشروطیت دعوت نمی‌کرده است. او طرفدارِ مشروطیت و آزادی بوده است و در بعضی از تألیفات خویش کوشیده است که ایرانیان را با نمونه‌هایی از نظام دمکراسی و حکومتِ قانون آشنا کند.

طالبف زبان روسی را نیک می‌دانسته و بیشترین کارهایش ترجمه و اقتباس از زبان روسی است. بعضی از آثار برجستهٔ زبان‌های دیگر را نیز از طریق روسی به زبان فارسی برگردانده است؛ مانند پندنامهٔ مارکوس.[۲] معروف‌ترین اثرِ طالبف که جنبهٔ تألیف دارد کتاب سفینهٔ طالبی یا کتاب احمد است که در شیوهٔ مکالمه و گفتگو، میانِ مؤلف و پسری خیالی به

---

۱. دربارهٔ مقام فضلِ میرزا آقاخان بنگرید به خاطرات و ملاحظات، سید علی‌محمد دولت‌آبادی، به کوشش ایرج افشار، صص ۶۹-۷۱.

۲. ترجمهٔ کتاب اندیشه‌های مارکوس آرلیوس Marcus Aurelius امپراتور و فیلسوفِ رومی، ۱۲۱-۱۸۰ م.

نام احمد، جریان دارد و در آن بسیاری از مسائل علوم طبیعی، در آخرین صورت و مطابق آخرین اکتشافاتِ عصر، مطرح شده است. از دیگر آثارِ اوست نخبهٔ سپهری که زندگینامهٔ حضرت رسول است و ایضاحات در خصوص آزادی.

طالبف از روزگار نوجوانی و سنِّ حدود هفده سالگی که از تبریز به تفلیس مهاجرت کرد تا آخر عمر در همان ولایت زیست و از راهِ نوعی مقاطعه‌کاری زندگیِ نسبتاً مرفّهی برای خویش فراهم کرد و هرگز وطن خویش را از یاد نبرد و از راهِ روشنگری وظیفهٔ خود را در راه ایران و اعتلای ایران همواره به کمال ادا کرد. اهالی تبریز، در دورهٔ اول مجلس شورای ملّی او را ــ به‌پاس این‌همه خدمات ــ به نمایندگی مجلس برگزیدند ولی او از پذیرفتن این کار، به دلایلی (شاید پیری و ضعفِ بینایی) عذر خواست. طالبف همهٔ عمر متشرّع زیست ــ همچون یک ایرانیِ مسلمان.

سفرنامهٔ میرزا ابوطالبِ اصفهانیِ لندنی

یکی از کسانی که به دو اعتبار باید از وی در این جا به‌اشارت یاد کنیم میرزاابوطالب اصفهانی (۱۲۲۱-۱۱۶۶) مؤلف مسیرِ طالبی است.[۱] وی از نخستین ایرانیانی است که در محیط زندگی فرنگی، سالها و سالها زیسته و از این جهت در صدر آشنایان با معارف و تمدن اروپائی باید به‌حساب آید. سفرنامهٔ او گنجینه‌ای است از اطلاعات در باب کیفیت برخورد یک ایرانی با محیطِ دمکراسیِ غرب و فکر و فرهنگ اروپائی. وی در این سفرنامه، گزارش می‌دهد که چگونه در طول زمان با محیط انگلستان و فرانسه و سرزمین عثمانی (سالهای ۱۷۹۹-۱۸۰۳م / ۱۲۱۳-۱۲۱۸هق) آشنا شده و با مردم آن دیار حشر و نشر داشته است. وی در سراسرِ این کتاب، به مناسبت‌های مختلف، شعرهای سست و نادرستِ خود را نقل می‌کند که از فرطِ سستی و ابتذال، نیازی به هیچ گونه نقد و بررسی ندارد. در همان آغاز کتاب، نخستین «شعر»ی که از خود نقل کرده است

---

۱. مسیرِ طالبی فی بلادِ افرنجی نام اصلی کتاب است و غالباً با عنوان مسیر طالبی یا سفرنامهٔ میرزا ابوطالب‌خان، چاپ شده است. چاپ مُنَقَّح و بسیار خوبی از آن توسط شادروان استاد سید حسین خدیوجم در تهران شده است. (چاپ اول، سازمان کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۲، و چاپ دوم، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۳.)

قصیده‌ای است که مسیرِ سفرِ او را توصیف می‌کند و آوردن ابیاتی از آن، بی‌مناسبت نخواهد بود:

... آنگه ز بحرِ هند به ارضِ جنوب و زنگ — کز سی و پنج عرض[1] بلادش شهار داد
پس از محیطِ غرب به انگلند و ایرلند — کان بهره چشم را ز عجایب هزار داد
تا قربِ شصت دَرَجه شمالیِ استوا — در این سفر به غربِ فرنگم گذار داد
آنگاه سیرِ مُلکِ فرانسیس[2] و رومیه‌ست[3] — که زیب و فَرّ و نقش به جهان اعتبار داد
پس از لگان[4] و مالته[5] قسطنطنیه بود — کز راهِ بحرِ روم مرا دستیار داد
پس از طریقِ بادیه بغداد و موصل است — که طول و متعبش[6] دل و جان را فگار داد
... با این تعب رجوعِ وطن گرچه شد وصول — «طالب» تو را چه فایده خواهد به کار داد
«وی منسیر»[7] فرانسی و «دویوی»[8] انگلش — ترسم تو را به خانه نخواهد قرار داد[9]

در همین جا می‌گوید: «به‌خاطرِ فاتر رسیده که وقایعِ سفرِ فرنگ [را] ضبط کنم و هرچه مفیدِ آن ملک را تحقیق و تدقیق نموده، داخلِ آن نمایم تا عجایبِ بحار و غرایبِ آن دیار و دستورات اممِ مختلفهٔ آن ممالک ــ که به‌گوش اهل اسلام نرسیده ــ برایشان منکشف شود و به‌فحوای «لِکُلِّ جدیدٍ لذّةَ» موجبِ ذوقِ سامعین و سببِ حرکتِ طالبین گردد و عامّهٔ خلایق، تربیتِ اولاد و طریقِ زیستن ایشان در منزل و آدابِ تمدن و ریاستِ آن ملک و صنایع و بدایع آنها ــ که اکثر متباین و متعارضِ قوانین اسلام نیست و اثرِ نیکِ آن در آن جماعت ظاهر و هویداست ــ تتبّع نمایند و فوایدِ آن، به‌روزگار خود، بردارند.»[10]

بعد از آن به‌توضیح مقصودِ خود از نوشتنِ این سفرنامه آغاز می‌کند و می‌گوید، مسلمان‌ها دو گروه‌اند: «اغنیا» که از بادهٔ غفلت و غرور سرشارند و «فقرا» که گرفتارِ قوت روزمرهٔ خودند و مجالی برای اندیشیدن ندارند؛ طبعاً هیچ کس به این کتاب رغبت نخواهد کرد و حتی «تعصّبِ دروغیِ اسلامی را بهانه ساخته از خواندن و نوشتنِ آن

---

۱. منظور عرض جغرافیایی است. ۲. کشور فرانسه.
۳. مقصود از رومیه امپراطوری عثمانی است.
۴. Leghorn یا Livorno (بندری در ایتالیا، کنارِ مدیترانه). ۵. جزیرهٔ مالت.
۶. متعب: رنج. ۷. بله، آقا Oui, monsieur به فرانسوی.
۸. do you (آیا شما) در گفتارِ انگلیسی زبان‌ها. ۹. صفحهٔ ۴ از چاپ دوم.
۱۰. همانجا.

اجتناب خواهند نمود.» بعد گریزی می‌زند به مثنویِ «اوضاعِ شهر لندنِ» خود که هزار بیت است و در «ذکرِ صنایع» آنجا نمونه‌ای از ابیات آن مثنوی را، در همین جا، نقل می‌کند و از آنجا که نگاهِ دقیق و هوشیارانهٔ او را نسبت به اهمیّتِ «تکنولوژی» در حیاتِ آن قوم نشان می‌دهد چند بیتی هم از آن «مثنوی» نقل می‌شود؛ وصفِ لندن:

به وصفِ باغ و نهر و آسیایش | هم از آن «چرخ»هایِ «صُنْع‌زایش»
که اصل این «عمارت»ها از آن است | اگر گویم کجا حدّ بیان است؟
... «مشین»[1] و آلتِ هر صنع و هر کار | که دیدم می‌نمودم کشفِ اسرار
هم از «قانون»هایِ «مُلک‌رانی» | هم از «شرع تجارت» «فُلک‌رانی»
که رونق‌های لندن جمله زان است | یکی منتج به صد نفعِ کسان است
... بزرگانِ مسلمان در همه دهر | به‌غیر از جهل و غفلت نیستشان بهر

وی به هیچ وجه در شمار شاعران و حتّیٰ ناظمان این عصر به‌حساب نمی‌آید، ولی در چشم‌انداز ما که مسألهٔ برخورد شعر فارسی با عوامل اروپائی و غربی است، بعضی از آثار منظوم او، از لحاظ اشتمال برلغات فرنگی ــ که وی در این راه گاه افراط می‌کند ــ دارای کمال اهمیت است؛ زیرا یکی از سطحی‌ترین مراحل تأثیر غرب برتجدّد ادبی ایران، همین اخذ لغات فرنگی است و چنان‌که خواهیم دید در دوره‌های بعد هم، حتی پس از صدور فرمان مشروطیت و نشر بعضی عقاید نو در باب تجدّد ادبی، بعضی از شعرا تصوّر می‌کرده‌اند که تجدّد ادبی یعنی به‌کار گرفتن مشتی کلمات فرنگی؛ چنان‌که در شعر سید حسن اردبیلی می‌خوانیم:

کاری‌ست «دیپلماسی» کان دلستان کند | «دیکتاتور» است و تقویت از «پارلمان» کند
در مُلکِ دلبری «نهلیست» است و گاه جور | کار هزار «آنارشیست» اندر جهان کند

که در فصل مربوط به تغییرات زبان در مسیر تحوّل از آن بحث کرده‌ایم. به هر حال میرزا ابوطالب، ناخودآگاه، در آثار منظوم خود، که بسیار سست و بی‌ارزش و گاه در عین جدّی بودن، فکاهی است، نخستین کسی است که در به‌کار گرفتن کلمات فرنگی افراط می‌کند.

---

۱. منظور «ماشین» است.

هم برای خنده و شیرینی و هم برای آشنائیِ بیشتر با احوالات او، این غزل را با مختصری از شأنِ نزولِ آن، در اینجا نقل می‌کنم. مؤلف در توصیفِ لندن، حرف‌های بسیار دارد از جمله گزارش جشنِ مهمانیِ مفصلی که هفتصد نفر «اکابر و اشراف از زن و مرد، برسفرهٔ «سپر» supper ـ یعنی طعام نصفِ شب ـ نشستند. چندین قسم یخ (یعنی بستنی: ice) و انواعِ شراب‌ها و از حلویّات، و با وجودِ نبودن موسمِ میوه، اقسامِ میوهٔ تازه ـ که به‌حکمتِ عَمَلی در آتشخانه‌ها[1] پیشرس حاصل کنند... ـ برسفره چیده بودند» در این مهمانی، میرزاابوطالب زنان و دختران زیبای بسیاری دیده و می‌گوید: «مستر کاکریل» را خواهری است زنِ «مستر بلایا» که اولادِ متعدد دارد و زبانِ قلم از [بیان] حُسنِ صورت و پاکیِ سیرت ایشان لال است خصوصاً دختر کوچک‌تر ـ که در عقدِ «سر ادورد کرنتن» بالفعل در جزیرهٔ سیلان به‌سر می‌برد. سی چهل کس ـ که از صد هزاران، انتخابِ من در آن شهرِ حُسن خیز (یعنی لندن) شده‌اند و به‌نام هریک غزلی ـ «برای حفظِ الغَیب» نظم کرده‌ام، او، سردفترِ همگان و این غزل مجملی از حُسنِ او و خبررسان است: لمؤلفه:

به بیداری‌ست یا رب آنچه بینم یا به خواب است این
به دنیا، سیرِ جنّت، چون منی را بی‌حساب است این
اگر «لندن» نه جنّت هست چون بینم در او حوران
وگر «لیدی کرنتن» نیست حوری ناصواب است این
به‌جز حوران که را باشد چنین چشمِ سیه با مو
قرینی، رنگ سیمینی، که گویی ماهتاب است این[2]

که معلوم نیست واقعاً «لیدی کرنتن» دارای دو چشم و موی سیاه بوده است یا بقایای سنّتِ شعری ایرانی است که آن معشوقِ «موبورِ چشم‌زاغ» را به صورت سیه‌چشم و سیه‌مو درآورده است.

روحیهٔ شرقی و زیبایی‌پسندِ ایرانی، بعد از عمری محرومیّت، در فضای آزادِ انگلستان اواخرِ قرن هیجدهم، آشوبی در ذهن و ضمیر میرزا ابوطالب برانگیخته و هرجا

---

۱. گویا مقصود گرمخانه یا hot house است (یادداشت مصحّح).
۲. مسیر طالبی، ۱۰۹-۱۱۰.

دختری یا زنی زیبا دیده، غزلی برای او سروده است. این غزل‌های سست و مضحک، با اینکه از همان ابزارهای کلیشه‌ایِ شعرِ فارسی ساخته شده و در آن کوچک‌ترین لطافتی، از دیدِ بیانِ شعری یا تجدّدِ در معنی دیده نمی‌شود، امّا، این امتیاز را دارد که مقداری واژهٔ فرنگی را با خود حمل می‌کند و اولین تجربه‌های یک ایرانی را ــ برای قرار دادن واژه‌های فرنگی در نظامِ آوائیِ زبانِ فارسی و نظامِ ایقاعیِ عروض فارسی ــ به ثبت رسانده است، به‌ویژه هنگامی که این کلمات را در قافیهٔ غزل‌های خویش قرار می‌دهد؛ به این نمونه توجّه کنید: «از بیانِ اوصاف «مسس اسپرن» زبانِ ناطقه لال و این غزل شاهد مقال است: لمؤلفه:

گرچه به لندنم سپری شد دوسن[1] هنوز — گویا که هست روزِ نخستین به من هنوز
از خوبی‌اش ندیده شده عُشری از عشار — نی سیر زانچه دیده دل و چشم و تن هنوز
«طالب» چه خبط هست که گر بُد چهار سال — بس نیست بهرِ سیر یک «اگزیبشن»[2] هنوز
یا بهرِ «واکسال»[3] که چون او هزار جاست — یا بهرِ دیدِ رویِ «مسس اسپرن» هنوز

بر روی هم شخصیّتِ میرزا ابوطالب اصفهانی و سفرنامهٔ او و همین «شعر»های سست و ناتندرستش، آشکارترین تأثیراتِ آشنایی با محیط مدنیّتِ غرب و زندگیِ فرنگی و آگاهی از دنیای خارج برای ایرانیان، در قرن هیجدهم است.

سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی

گزارش سفری است که از تبریز آغاز شده تا لندن.[4] از تبریز به تفلیس و مسکو و از آنجا به پطرزبورگ (پطرزبورغ) رفته و جزئیات این سفر را با دید هوشیارِ یک شرقی مسلمان گزارش می‌دهد؛ از وصف کتابخانه‌ها و فقیرخانه‌هایی که در مسکو دیده تا نحوهٔ امتحان طلّاب علوم در مدرسهٔ مسکو، و سالن‌های رقص و موسیقی و دقّت در وضع اقتصاد شهر و نظام بازار و وضع صنعتگران و حتی دیوانه‌خانه‌ها و بعد تفصیل آنچه در راه دیده تا لندن. در لندن نیز آنچه دیده و کرده با ذکر جزئیات آورده است؛ که چگونه لباس خود را به لباس «انگریزی» بدل کرده و با مردم آنجا حشر و نشر داشته. در این سفرنامه،

---

۱. مصحح نوشته است: مقصود دو سال است. ۲. نمایشگاه exhibition.
۳. Vauxhale. ۴. چاپ اسماعیل رائین، انتشارات روزن، ۱۳۴۷

حالت شگفتی او را در برابر نظم قانون و نظام دمکراسی انگلستان به‌خوبی مشاهده می‌کنیم و این یکی از نخستین مواردی است که یک ایرانی از آزادی و حدود قدرت دولت سخن گفته است. مثلاً در باب قدرت پادشاه در انگلستان می‌گوید: «او [یعنی پادشاه] نمی‌تواند دکان مردی کاسب کار را که در مسیر خیابانی قرار گرفته، بدون رضایتش، خراب کند.» و می‌گوید: «ولایتی به‌این امنیت و آزادی ــ که او را «ولایت آزادی» می‌نامند ــ در عین آزادی نوعی نظام پذیرفته که از پادشاه الی گدای کوچه، کاملاً موافق «نظام ولایتی» مقیّد هستند و هرکدام اندک اختلاف و انحراف از طریقه و «نظام ولایتی» نمود، مورد تنبیه واقع می‌شوند. نه احدی را یارای انحراف است. و در عین آزادی به‌نوعی مردم، صغیراً و کبیراً، مقیّد به«نظام ولایتی» هستند که احدی را یارای مخالفت نیست.»

در سفرنامهٔ او با مفاهیمی از نوع مشورت خانه به‌جای Parliment (پارلمان) و خانهٔ وکیل رعایا به‌جای House of Parliment (مجلس عوام) و خانهٔ خوانین در برابر House of Lords (مجلس لردها) برخورد می‌کنیم که نخستین جوانه‌های فکر آزادی خواهی در اندیشهٔ ایرانیان است.[۱]

سفرنامهٔ خسرومیرزا

یکی از سفرنامه‌های برجستهٔ عصر روشنگری ایران مقارن دورهٔ مشروطیت، سفرنامهٔ خسرومیرزا به پطرزبورگ است. خسرومیرزا پسر عباس میرزای نایب‌السلطنه است که در ۱۲۴۴ هق برای یک میانجیگری و یا پایمردی سیاسی به‌روسیه رفته تا عذرخواه قتل گریبایدوف (۱۸۲۹-۱۷۹۵) باشد و در این سفر جمعی با او همراه بوده‌اند. سفرشان ده ماه طول کشیده و در ۱۲۴۵ بازگشته‌اند. خسرومیرزا خود به‌وصف مسافرت خویشْ نپرداخته بلکه به‌یکی از همَراهان خود که «محرّر» وی بوده مأموریت داده است که گزارش این مسافرت را به‌قلم آورد.[۲] در این سفرنامه نکته‌هایی هست که نشان می‌دهد ایرانیان در برابر پیشرفت‌های مدنی و صنعتی روسیّهٔ تزاری، احساس عقب‌ماندگی

---

۱. رجوع شود به مقدمهٔ رائین بر سفرنامهٔ میرزا صالح؛ و فکر آزادی.
۲. به‌تصحیح محمد گلبن، تهران، ۱۳۴۹، کتابخانهٔ مستوفی.

می‌کرده‌اند و از حالت شگفت‌زدگی نویسنده در برابر کارخانه‌ها و «طیاتر»ها و چند و چونِ نظامِ دولتِ روسیه، این مسأله به‌خوبی احساس می‌شود. گاه در خلالِ توصیف‌ها نکته‌هایی را گوشزد می‌کند؛ از جمله هنگامی که مدرسهٔ کر و لال‌های روسیّه را وصف می‌کند مطلب را به اهمّیتِ علم، کشانده و می‌گوید: «... می‌توان از اربابِ علوم فرنگ چند نفر را به ایران آورد و یکی از مدارس را برای اولادِ نُجبای آن ملک تعیین نمود... هم علوم ایران را از مدرّسین ایران یاد بگیرند و هم علوم فرنگ را از معلّمین فرنگ.»[1]

سفرنامهٔ آجودانباشی

این سفرنامه که گزارش مأموریت حسین‌خان آجودانباشی در زمان محمدشاه قاجار است و به قلم میرزا فتّاح گرمرودی تحریر شده، یکی از قدیمی‌ترین اسنادی است که توجّه ایرانیان را به مدنیّت اروپا نشان می‌دهد. این سفر در ۱۲۵۴ هق بوده است؛ در این کتاب نشانه‌هایی از برخورد ایرانی با پیشرفت اروپا به‌خصوص اطریش و فرانسه و انگلیس دیده می‌شود. وصفی که نویسنده از زندگی و نشاط مردم انگلیس و پویائی ایشان در راه ساختن تمدن و صنایع دارد، نشانهٔ این توجّه است «خلاصه گاهی سیر و سیاحت کنند و دمی صحبت، زمانی خرامانند و اوانی خندان، به‌آزادی ممنون‌اند و به‌آبادی مرهون با این همه کثرت و جمعیت ــ سوای نگاه پنهانی ــ کسی را با کسی کاری نیست و هریک به‌اقتضای طبیعت خود رفتار می‌نمایند؛ نه ضعیف را از قوی ترسی است و نه وضیع[2] را از شریف بیمی، هرچه اهتمام رفت که در میان این ملّت ظالمی یا مظلومی ظاهراً یافت شود رؤیت نشد؛ قومی[3] هستند آزاد و خودسر ولیکن فیمابین این ملّت قانونی گذاشته‌اند و نظامی برپا کرده‌اند که از اعلی و ادنی احدی آن جرأت را ندارد که پا از اندازهٔ قانون[4] بیرون گذارد. امرا و کبرا، ضعفا و فقرا همیشه با هم مخلوط‌اند و هیچ یک را قدرت نیست که خلاف قانون ملت کند.»[5] از «تماشاخانه‌ها»ی انگلیس و مداخل آن سخن می‌گوید[6] و دربارهٔ چند و چون پارلمنت و مشورت خانهٔ دول فرنگستان می‌نویسد:

---

۱. همان، ص ۲۴۶. ۲. در متن نحیف، نسخه بدل وضیع. ۳. اصل: قوی
۴. از نسخه بدل. متن: از اندازه بیرون کند.
۵. سفرنامهٔ میرزافتاح‌خان، چاپ فتح‌الدین فتاحی، تهران ۱۳۴۷، صفحهٔ ۸۲۳ ۶. همان کتاب، ۸۲۷

«کیفیّت پارلمنت و مشورت خانهٔ دول فرنگستان هم به‌وضعی است که در همه دولت‌ها علی قدر مراتبهم چند نفری از جانب دولت و رعیت تعیین کرده‌اند که عموماً در یک عمارت نشسته، هروقت امر دولتی و ولایتی اتفاق افتد آنها با همدیگر شور و مصلحت کرده حسن و قبح آن را با هم می‌سنجند و هریک هرچه صلاح دانسته، نوشته، در آخر ملاحظه می‌نمایند؛ هرطرف در عدد زیاد شد به‌رأی آنها عمل می‌کنند، اوضاع پارلمنت و مشورت خانهٔ دولت انگریز و دولت فرانسه بسیار مضبوط است.»[۱] همچنین از فراماسونری به‌عنوان فراموشخانه و «مجمع مذهب فارمسون» سخن می‌گوید: «امّا اوضاع فراموشخانهٔ فرنگستان که به‌اصطلاح آنها مجمع مذهب فارمسون است، از قرار روایت اهل هندوستان ـ که دیده و فهمیده‌اند ـ چیزی نیست و محض برای نفع دنیوی است [و خلاصه] اساس بزرگی برای جلب نفع دنیوی چیده و در نظرها جلوه داده‌اند که هرکس یک بار داخل آن قطار شود در دنیا و آخرت رستگار خواهد شد.»[۲] و بعداً وصف شیرین و خنده‌داری از فرماسونری می‌کند که کاملاً تخیّلی است.

۱. همان کتاب، ۸۲۹ ۲. همان، ۸۳۱

جای پای شعر فرنگی

هرچه زیبایی و لطف در شعر امروز ایران دیده می‌شود، حاصل پیوندِ درختِ فرهنگ ایرانی و درختِ فرهنگِ اروپایی است. در تمام ذرّات و مولکول‌های معنی‌دار و متعالیِ این خلاقیّت جایِ پایِ شعر و فضا و بلاغت و اسطوره و ادبِ اروپایی قابل تعقیب است. همان گونه که دیوان غربی-شرقیِ گوته، که یکی از بزرگ‌ترین آثار فرهنگ بشری است، از لقاحِ شعرِ اروپایی و شعرِ فارسی شکل گرفته است و هیچ کسی گوته را به «سرقت» یا «اقتباس» یا «ترجمه» متهم نمی‌کند و از این چشم‌انداز بر کارِ او انتقادی وارد نیست. در موردِ شعرِ قرن بیستمِ زبان فارسی نیز باید به همین دید نگریسته شود. در مجموعهٔ تحولاتِ شعر فارسی، به‌ویژه آن بخش که مسیر این هنر را در جهتِ نوآوری و زیبایی و لطف نشان می‌دهد، جای پای شعر فرنگی را باید دید و باید ستود. مانعی ندارد که دلبستگان ادبیات تطبیقی و آنها که به «شکار منابع» شیفتگی دارند در آیندهٔ دور و نزدیک جای پای شعرِ شاعری اروپایی را در شعرِ یکی از شاعرانِ این عصر جستجو کنند. وقتی ثابت شود که بنده، یعنی آقای شفیعیِ کدکنی، فلان شعرِ خودم را بر اثرِ توجّه آگاه یا نه‌آگاه، به شعرِ پل سلان[1] یا اونگارتی[2] سروده‌ام از دو حال بیرون نیست. یا این شعرِ من، در زبان فارسی موردِ قبولِ اهل این فرهنگ قرار گرفته است یا نه. اگر پاسخ مثبت است، همان وضعی را خواهد داشت که در مورد دیوان گوته اتفاق افتاده است. اگر ترجمه یا اقتباس یا الهام من، ناقص است و بی‌ارزش اصلاً دیگر جایی برای بحث باقی نخواهد بود.

---

1. Celan, Paul (1920-1970) شاعرِ آلمانی‌زبان، مقیمِ پاریس
2. Ungaretti, Giuseppe (1888-1970) شاعرِ ایتالیایی

من هم این‌جا اعتراف می‌کنم که در تمام عمرم از جوانی تا امروز شیفتهٔ خواندن شعر ملل دیگر بوده‌ام و به قول طلبه‌ها، علم اجمالی دارم که بسیاری از حال و هواهای شعر فرنگی یا مضامین آن، آگاه و نه‌آگاه، وارد ضمیر من شده است. بعضی از این موارد را خود یادآورد شده‌ام زیرا در لحظهٔ سرودن شعر می‌دانسته‌ام که چه چیزی در ذهن من بوده است. در این گونه موارد در بالای شعر یا در حاشیه نوشته‌ام «به هنگام قرائت پل‌سلان» یا «اونگارتی» یا «برشت»[1]. در مواردی هم این مسألهٔ الهام‌پذیری مغفول بوده است، دیگران هروقت پیدا کردند این پاسخ مرا، که در این اوراق می‌نویسم، از یاد نبرند.

شعر پیگمالیون (بُت‌تراش) نادرپور تقریباً نقل طابق النعل بالنعل آن اسطورهٔ فرنگی است و شعرهایی که دربارهٔ آن سروده شده است. با اینهمه یک شعر ایرانی فصیح در زبان فارسی است که هرکس آن را بخواند با شاعر همدلی احساس می‌کند

تمام شاعرانی که در سطوح مختلفِ توفیق، به کار ترجمه و الهام از شعر فرنگی پرداخته‌اند، صاحبان سهام اصلیِ این تحوّل‌اند. از نخستین مترجمانِ فابل‌های لافونتن، در قرن نوزدهم، بگیرید و بیایید تا تأثیرپذیری‌های نادرپور و تولّلی و شاملو و فروغ و سپهری و بیش از همه خودم. این که می‌گویم بیش از همه خودم برای جلوه دادن خودم بیش از دیگران نیست، بلکه به دلیل تسلیم در برابر این واقعیت است که من از شعرِ فرنگی بسیار تأثیر پذیرفته‌ام، نه در رتوریک آن و نه در تصاویر آن، بلکه در ساختارِ ذهنی و فضای عامّ آن. از آنها آموختم که چگونه به درخت یا باران یا به پرنده نگاه کنم. ساختارِ آلیگوریکِ شعرِ من وامدارِ این ویژگیِ شعرِ فرنگی است.

اگر یک مصراع یا سطر از شعر فروغ فرّخزاد را در کتاب تولدی دیگر، به‌طور فال و قرعه‌کشی برداریم و در کنارِ یک مصراع از شعر ادیب‌الممالک بگذاریم هرکس اندکی با مفهوم زبان و شعر و ادبیات و فرهنگ آشنایی داشته باشد، این دو نمونهٔ سخن پارسی را از دو عالَمِ کاملاً جدا از هم و از دو دنیای متفاوت احساس خواهد کرد. این تمایز، نتیجهٔ تفاوت دنیای این دو شاعر است، هم‌چنان که اگر یک روز از زندگی‌نامهٔ فروغ را با یک روز از زندگی‌نامهٔ آن گونه شاعران قیاس کنیم دو نوع زندگیِ متمایز خواهد بود.

---

1. Brecht, Bertolt (1898-1956) نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی

این تمایزِ سخن و زندگی که در این نمونه‌ها، به‌گونهٔ آشکار دیده می‌شود حاصل حضور و غیاب جوانبی از فرهنگ است. در ادیب‌الممالک یک زندگی سنّتی و در فروغ یک زندگی مدرن، در ادیب‌الممالک یک فرهنگ سنّتی و در فروغ یک فرهنگ کاملاً غیرسنّتی و مُدرن. در فاصلهٔ میان زندگی امثال ادیب‌الممالک تا زندگی فروغ و در فاصلهٔ سخن فروغ تا سخن ادیب‌الممالک ما هزاران طیف رنگارنگ از زندگی و شعر داریم که اگر با چشم مسلّح دیده شود غیر قابل شمارش است. آنچه در این گفتار موردِ نظر ماست شمارشِ این طیف‌ها نیست بلکه توجه دادن به علّت این تمایز است. در زندگی و شعرِ فروغ همه چیز تقریباً فرنگی است و در ادیب‌الممالک همه چیز یا بخش اعظم آن سنّتی است.[۱]

چه چیزی سبب شده است که در فاصلهٔ کمتر از یک قرن اینهمه تفاوت در شعر و زندگی دو شاعر ظهور کند؟ پاسخ بسیار روشن است و قاطع: بهره‌وری از فکر و فرهنگ و هنرِ فرنگی در فروغ، بی‌بهرگی از این زندگی و فرهنگ در شعرِ ادیب‌الممالک. من عمداً ادیب‌الممالک را اختیار کردم تا نشان دهم که صِرفِ خبر داشتن از کنستیتوسیون (مشروطه) و یادگرفتن الفاظی از نوعِ «دیپلماسی» و «دمکراسی» و حتی شناختِ عمیقِ آنها، برای این تغییر کفایت نمی‌کند.

یک قرن زمان لازم بوده است تا این تحوّل ریشه در فکر و زندگی متجددانهٔ ما بدواند و برگ و بار دهد. این خود چیزی نبوده است مگر ترجمهٔ ادبیات فرنگی به زبان فارسی. ما هم‌اکنون در معرض تحوّلات بیشتر و بیشتر هستیم و کسانی از این بابت نگران، با تصور این که اگر دانشگاه‌ها را مثل حمّام‌های عمومیِ قدیم زنانه و مردانه کنند، از این واقعه جلوگیری خواهد شد یا اگر اینترنت را فیلتر کنند. خداوندان چنان اندیشه‌هایی از این حقیقتِ تاریخی غافل‌اند که انسان نیاز به حرف‌های تازه دارد و چاپ حلیة المتقین ــ با بهترین ویرایش‌ها و بهترین حروف‌چینی‌ها و بهترین صحّافی‌ها ــ نیاز فکری جامعه را

۱. یکی از صورتگرایانِ روسی گفته است: «پیدایش پدیده‌های ادبی وابسته به مخاطره‌ای است که در قلمروِ انتقال از زبانی به زبانی دیگر روی می‌دهد، از یک ادبیات به ادبیاتِ دیگر؛ حال آن‌که قلمروِ سنّت با قوانینی اداره می‌شود که در عرصهٔ ادبیاتِ ملی وجود دارد.» گفتارِ Tynyanov در
Russian Poetics in Translation, No. 5, 1978, p. 9.

برآورده نخواهد کرد. قرن‌ها بوده است که ما حرف تازه‌ای نداشته‌ایم، نگاه تازه‌ای نداشته‌ایم و حالا که این نگاه تازه آغاز شده، با چشم‌بند و دیوار نمی‌توان جلو آن را گرفت. اگر می‌توانید از این عالَمی که مدافعِ آن هستید (و برای من هم به اندازهٔ شما و بیش از شما مقدس است) فکری نو و نگاهی نو عرضه کنید؛ با چشم‌بند و دیوار این کار، دیگر امروز، امکان‌پذیر نیست. بگذریم.

وقتی به پیشینهٔ ترجمهٔ شعر فرنگی در مطبوعات صد سال اخیر می‌نگریم می‌بینیم که در آغاز مانندِ نقطه‌های بسیار کوچکی است از رنگ که بر زمینه‌ای سپید افشانده شده است، سپس خطوط رنگین و آنگاه تغییر رنگ تمامی صفحه. تغییرِ رنگِ تمامی صفحه در تولدی دیگر قابل رؤیت است ولی در دیوان پروین به صورتِ خطوط باریک و کم‌رنگ است. هر قدر به سوی دو طرفِ آغاز و انجام ــ از ادیب‌الممالک تا فروغ ــ حرکت کنیم، خط‌ها کمرنگ و یا پررنگ می‌شود.

در روزگار پروین، نمونه‌هایی که از شعرِ فرنگی ترجمه شده قطعه‌های محدودی است در زمینه‌هایی غالباً تعلیمی و اخلاقی که زبانِ تمثیل‌ها و فابل‌ها تا حدودی متأثّر از آن نمونه‌ها است. ولی در تولّدی دیگر هیچ سخنی از تعلیم و اخلاق و پند و اندرز نیست، تمام شعرها در خدمتِ تغییرِ فهم تازه‌ای از حیات است.

ما از شعر فرنگی آموختیم که بوطیقای مسلط بر شعرِ دوره‌های انحطاط را رها کنیم و آموختیم که زندگی را زشت و پیچیده کردن هنر نیست، زیبایی را در سادگیِ زندگی کشف کردن هنر است نه در پیچیده کردن آن. در چشم‌اندازی که ما، در این بحث، داریم به هیچ روی نظر به خوب و بدِ شعرها نیست. نگاهِ ما به ترجمهٔ شعرِ فرنگی است، خواه در حدِّ شاهکارهای بلامنازع اخوانِ ثالث باشد (سگ‌ها و گرگ‌ها) و خواه در حدِّ تمرینِ به نظم آوردنِ یک شعرِ فرنگی با تمام ضعف‌هایی که می‌تواند عارض بر این گونه ترجمه‌های منظوم شود. قصد ما داوری در باب کیفیت ترجمه‌های منظوم یا کیفیت الهام‌گیری از شعرِ فرنگی نیست. غرض توصیف این نکته است که چگونه گویندگان با شعر فرنگی برخورد کرده‌اند، چه شاعرانی را مورد نظر داشته‌اند و چه شعرهایی را. کسی که به این نمونه‌های ترجمه از شعرِ فرنگی نگاهی ژرف افکنده باشد و با تحوّلاتِ شعر فارسی در قرن بیستم آشنایی علمی داشته باشد می‌بیند که چگونه این تحولات،

رابطهٔ مستقیمی با این ترجمه‌ها دارند.

نخستین تأثیر، روی حوزهٔ «مضمون» یا «فکر» یا «موضوع» است، همان چیزی که صورتگرایان روسی آن را «مایگانی[۱]» می‌نامند و از ترجمهٔ «فابل»های فرنگی و نوع مفاهیم تعلیمی آنها حاصل شده است، در شعرهای بهار و ایرج و پروین و دیگر بزرگان نسل اول. در مرحلهٔ بعد، تأثیر بر روی «تصاویر» و ایماژها است. در این مرحله ما با فضای رمانتیک شعرِ فرنگی آشنا می‌شویم آنجا که شعرهای نیما یوشیج و گلچین گیلانی و خانلری رایحه‌ای از رُمانتیسیسم فرنگی را واردِ شعرِ فارسی می‌کنند و بیشتر به تأثیر لامارتین[۲] و الفرد دو موسه[۳] و شلی[۴] و دیگران است. تولّلی و بعد از او مشیری و نادرپور رهروان چالاکِ این حال و هوا و فضای شعری‌اند. با ترجمهٔ نمونه‌هایی از شعرِ الوار[۵] و آراگون[۶] و مایاکوفسکی[۷] و شاعرانی از نوعِ جهانِ شعریِ ایشان، فضایِ مهتاب‌گون و رؤیاییِ شعرِ فارسی جای خود را به نوعی شعرِ سیاسی و اجتماعی می‌دهد که در کارهای احمد شاملو و اخوان ثالث و حتی نیما (بعد از شهریور ۱۳۲۰) خود را آشکار می‌کند. هوای تازه و زمستان، از درون چنان آشنایی و معرفتی شکل می‌گیرد. در این مرحله نوعِ ترجمه‌ها ذهنِ شاعران ما را، هم در حوزهٔ تصاویر و هم در حوزهٔ نگاه به زندگی و آنچه صورت‌گرایانِ روسی آن را «جهانِ شعری» می‌خوانند، به‌یکباره دگرگون می‌کند. عملاً، هم «نگاه»، هم «مضمون» و هم نوعِ «تصاویر»، دگرگون می‌شود. آخرین حلقهٔ تأثیرِ شعرِ فرنگی بر شعرِ فارسی، در مسألهٔ «زبانِ شعر» است که مهم‌ترین مسأله است. «زبان» شعرْ خودبه‌خود الزاماتی را در حوزهٔ وزن و موسیقی شعر نیز به همراه دارد که شعر فارسی را، در شعرِ فروغ، به آخرین حدِّ بهره‌وری از امکاناتِ عروضی می‌کشاند و شاملو را به طرفِ نوعی شعرِ آهنگینِ منثور می‌بَرَد. دربارهٔ مفهوم «شعر آزاد» و «شعر سپید» در همین کتاب بحثی جداگانه آمده است. به همین دلیل از اطلاقِ شعرِ

1. thematic
2. Lamartine, Alphonse (1869-1790) شاعر و رجل سیاسی فرانسوی
3. Musset, Alfred de (1810-1857) شاعر فرانسوی
4. Shelley, Percy Bysshe (1792-1822) شاعر انگلیسی
5. Éluard, Paul (1895-1952) شاعر فرانسوی
6. Aragon, Louis (1897-1982) شاعر فرانسوی
7. Mayakovski, Vladimir (1893-1930) شاعر روس

آزاد یا «شعر سپید» بر کارهای او، در این مجال، چشم‌پوشی می‌کنیم. غرض یادآوری این نکته بود که گام‌به‌گام تحولاتِ شعر فارسی با تحوّل نوع ترجمه‌ها هماهنگی کامل دارد. من در جای دیگری این مسأله را در شعر معاصر عرب هم نشان داده‌ام و ثابت کرده‌ام که تحولاتِ شعرِ عرب در قرن بیستم تابعی است از متغیّر ادوارِ ترجمهٔ شعر فرنگی در این زبان.[۱]

از فابل‌های لافونتن[۲] بیایید تا ترجمهٔ شعرهای ژاک پره‌ور[۳] که زبان را بسیار ساده کرده و نگاه را از زبان ساده‌تر. از فضای «رُمانتیک» ترجمه‌های لامارتین و «دریاچهٔ» او بیایید تا فضای متفکرانهٔ شعرِ الیوت[۴] در «سرزمین ویران» یا «مردانِ پوک.»

آمارِ درستِ روزنامه‌ها و مجلّاتی که در طول این قرن و پایان قرن نوزدهم به نشرِ ترجمهٔ شعر از زبان‌های دیگر پرداخته‌اند، نه مقصودِ ماست و نه در توانِ ما. در این فصل مروری خواهیم داشت بر مهم‌ترین نشریاتی که در طول این سال‌ها بدین کار پرداخته‌اند، بی‌آنکه دعوی استقصای تمام نشریات و تمامی سال‌ها و تمامی شماره‌های آنها را داشته باشیم.

قدر مسلّم این است که در دوران قبل از صدور فرمان مشروطیت اگر در نشریه‌ای شعری ترجمه شده باشد بسیار محدود و از جنسِ شعرهای تعلیمی و نوعِ فابل‌ها است که در همین کتاب به بعضی نمونه‌های آنها پرداخته شده است. می‌توان نشریاتی را که به ترجمهٔ شعر فرنگی اهتمام کرده‌اند و بیش و کم در تحول شعر فارسی مؤثر بوده‌اند در چند گروه یا چند دوره تقسیم کرد: دورهٔ بعد از صدور فرمان مشروطیت تا حدودِ کودتای ۱۲۹۹ و سپس دورهٔ بیست‌سالهٔ پهلوی اول که تا ۱۳۲۰ هش ادامه یافته است. دورهٔ سوم عصری است که با سقوط پهلوی اول و پایان جنگ جهانی دوم و عوارض حاصل از آن آغاز می‌شود و تا کودتای ۱۳۳۲ را فرامی‌گیرد. دورهٔ بعد از کودتا تا فروپاشی نظام

---

۱. بنگرید به شعر معاصر عرب، شفیعی کدکنی، ویرایش دوم، تهران، سخن، ۱۳۸۰، یادداشتِ آغاز کتاب با عنوان «آب در ظروفِ مرتبطه».

2. La Fontaine, Jean de (1621-1695) شاعر و فابل‌نویسِ فرانسوی

3. Prévert, Jacques (1900-1977) شاعر فرانسوی

4. Eliot, Thomas Stearns (1888-1965) شاعر و ناقدِ امریکایی-انگلیسی

سلطنت را نیز می‌توان دورهٔ پایانی این بحث به شمار آورد.

در دورهٔ اول مجلاتی که از منظر مباحث ادبی و نشر ترجمهٔ شعرهای خارجی بیشترین سهم را داشته‌اند، تقریباً، عبارتند از مجلهٔ بهارِ اعتصام‌الملک و مجلهٔ دانشکده، مجلهٔ دانش، مجلهٔ ادب، ایرانشهر، وفا، دبستان و کاوه، که بیش‌وکم در این راه کوشش‌هایی داشته‌اند، بعضی بیشتر و بعضی کمتر.

اگر صِرفِ منظوم کردن کلام را شعر تلقی کنیم، باید بگوییم نخستین شاعر ایرانی که از شعر روسی مستقیماً خبر داشته و حتی به تأثیر از آن، هم «شعر» گفته و هم به نقدِ شعر پرداخته است، در حدود اطلاعات ما، میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۸-۱۲۹۵) است ولی آخوندزاده خودش هم دلش نمی‌خواسته است که در جرگهٔ شعرا قرار گیرد. حق نیز همین است و شأنِ او فراتر از این است که در حدِّ چنان سخنانی شاعر شناخته شود. اما معاصر او، قاآنی شیرازی (۱۲۲۳-۱۲۷۲)، برطبقِ بعضی اسناد، زبانِ فرانسه می‌دانسته و کتابی نیز از این زبان به فارسی ترجمه کرده است. این که قاآنی آیا هیچ نگاهی به شعرِ فرنگی انداخته باشد جای تردید است، زیرا برای شاعری چون او که مسحورِ طنطنهٔ الفاظ و طنین مفاعلن مفاعلن‌ها بوده است این که فرنگی‌ها چیزی به نام شعر دارند و می‌توان به شعرِ فرنگی نگاهی افکند و چیزی از آن یاد گرفت، بسیار بعید می‌نماید. وقتی در پایان قرن نوزدهم، شعرای ایرانی با احتیاط، ترجمه‌های منظومی از فابل‌های فرنگی را وارد زبان پارسی می‌کردند، هیچ کس باور نمی‌کرد که در فاصلهٔ نیم قرن، عناصرِ گوناگون فرهنگ و شعرِ فرنگی تا بدین گستردگی وارد قلمرو ادبیات ما شود. میدان این تأثیرپذیری که باید از حوزهٔ «اندیشه»ها آغاز شود و به قلمرو «تصاویر» و «ساخت‌وصورت»های شعری کشیده شود اندک‌اندک تمام حوزهٔ خلاقیّتِ شعر را فراگرفت؛ مثلاً وقتی عشقی در ضمن یکی از شعرهایش به «شکسپیر[1]» که در جوانی گاوی دزدیده بوده است یا مولیر[2] اشاره می‌کند. یکی از تأثیرپذیری‌های شعر فارسی از شعرِ فرنگی، در این عصر، تقلیدی است که شاعران ایرانی از شاعران فرنگی در نظام قافیه‌های شعر کرده‌اند و حجم قابل ملاحظه‌ای از شعرهای متجددانهٔ فارسی این عصر

---

1. Shakespear, William (1564-1616) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

2. Moliére (1622-1673) نمایشنامه‌نویس فرانسوی

دارای چنین نظامی در قافیه‌ها است یعنی صورتِ:

A___ B___
A___ B___

که شاید موفق‌ترین آنها همان شعرِ کبوتران من ملک الشعراءِ بهار باشد:

بــیایید ای کــبوترهای دلخـواه بدن کافورگون پاها چو شـنگرف
بــپرید از فــراز بــام و نــاگـاه به گردِ من فرود آیید چون بـرف

و قبل از آن شعر مرثیهٔ جهانگیر خانِ صوراسرافیل، اثرِ معروف علی‌اکبر دهـخدا. ولی هیچ گونه تأثیر مثبتی در تحولِ فرم شعر فارسی ایجاد نکرده است. تا آن‌جا که به یاد دارم، تنها محمدعلی داعی‌الإسلام (ف.۱۳۳۳ش) نقدی در این باره دارد کـه بسـیار درست و پذیرفتنی است. وی می‌گوید: «در مسمّطِ مذکور [یعنی شـعرِ ’قـرن بـیستم‘ یـا مـنظرهٔ هولناک عصر تمدّن حیدرعلی کمالی...] چیز جدیدی می‌بینید که مصرع اول هر شعر با مصرع اول شعر دوم هم‌قافیه است. این امرِ جدیدِ تقلید از زبان فرانسه است و جمعی از شعرای ایّام انقلاب این طور ساخته [اند] اما به نظرِ من تقلید بی‌جا و تکلّف است. قافیهٔ شعر قید و بندی است برای شاعر و قدما آن قید را کم کرده قـافیه را (در غـیر مـطلع) مخصوص مصرع دوم ساختند. در عصرِ جدید باید شاعر را آزادتر ساخت نه مقیدتر و من آنچه اشعار در این طرزِ جدید دیدم همه با تکلّف و خارج از روانیِ طبیعی است.[۱]

در سال‌های مقارن با وقایع شهریور و سقوطِ پهلوی اوّل مهدی حـمیدی شـیرازی دربارهٔ زنی می‌گوید «او، از آدل قشنگ‌تر و از شارلوت دلفریب‌تر بود ... کوزتی بود که روح ماریوس را تسلّی می‌داد، فانتینی بود که به‌گمراهی و بلهوسی دچار نمی‌شد[۲] و در شعری که در مرثیهٔ شیخ‌الرئیس افسر سروده است به مشابهتِ صورتِ او بـه صـورتِ ویکتور هوگو[۳] اشاره می‌کند:

چهری شبیه داشت به استاد بـاختر رویش درست مانْد به معمارِ نتردم

---

۱. شعر و شاعرِی عصر جدید ایران، [خـطابهٔ] آقـای سـید مـحمدعلی (داعـی الاسـلام) پـروفسور نـظام کـالج، حیدرآباد دکن، در جلسهٔ شعبهٔ جامعهٔ معارف، در جمعه ۶ صفر ۱۳۴۶، هق، ص۲۲. ایرج قبل از او گفته است:

می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش تـا شـوم نـابغهٔ دورهٔ خـویش

۲. پس از یک سال، مهدی حمیدی، چاپ دوم، ۱۳۳۷، صفحهٔ نُه مقدمه.

3. Hugo, Victor Murie (1802-1885) شاعر و ادیب فرانسوی

تقریباً تمام گویندگان مشهور این عصر، به‌نوعی، با ادبیات فرنگی و خارجی ارتباط داشته‌اند. استاد ابراهیم پورداود در مقدمهٔ پوران‌دخت‌نامه[۱] از اهمیتِ ویکتور هوگو و تاگور[۲] سخن گفته است، بی‌آنکه تأثیری از ایشان پذیرفته باشد.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که باید روزی به شیوهٔ اختصاصی، موضوع یک پژوهش قرار گیرد، مسألهٔ نقش مطبوعات ادبی عصر است در معرّفیِ شعرهای فرنگی به خوانندگان ایرانی از طریق مسابقه. در بسیاری از مجلّاتِ معتبر این دوره می‌بینیم که یک شعر فرنگی میانِ شعرا و ادبا به مسابقه گذاشته می‌شود و بسیاری از بزرگانِ شعر در آن شرکت می‌کنند و افرادی، به داوری صاحب‌نظرانِ عصر، برندهٔ مسابقه اعلام می‌شوند.

در مجلهٔ ایرانشهر[۳]، شعر «بازی زندگی» اثرِ شیلر[۴] آلمانی ترجمه شده است و در مقدمهٔ آن ناشران ایرانشهر نوشته‌اند:

«در انقلاب ادبی، تجدّدِ فکر و موضوع بیشتر از تجدّدِ الفاظ و اسلوب اهمّیت دارد. خوب است ادبا و شعرای ایران قدری هم به ترجمه و اقتباس افکارِ شعرای غرب بپردازند و مقام ادبیات منثور را هم بشناسند و به افکار و معانی بیش از الفاظ اهمّیت بدهند تا بتوانند روحی تازه به کالبد ادبیاتِ فارسی بدمند.»

بعضی از کسانی که در این سال‌ها (مقارن کودتای ۱۳۳۲) خود را شاعر می‌شناختند یا می‌شناساندند، از همین طریق ترجمه‌ها، خود را نزدیک به شاعران بزرگ فرنگی می‌دیدند. یکی از ایشان، در مقدمه‌ای که از زبان ناشرش (کتابفروشیِ اشراقی، تهران، ۱۳۴۲) نوشته و در آغاز مجموعهٔ شعر خود نهاده است، بدین گونه خود را معرّفی می‌کند:

«هرگز جانب مردم را رها نکرد ... تصادفی نیست که در کشورهای مترقّی از [شاعرِ ما] چون گارسیا لورکا، ناظم حکمت، و پابلو نرودا، به عنوان یکی از پرشورترین شعرا و نویسندگان مبتکر ایران که به همهٔ ملّت‌های جهان تعلّق دارد، یاد شده است. ... اغلب قطعاتِ این

---

۱. پوران‌دخت‌نامه (دیوان پورداود)، انجمن زردشتیان بمبئی، ۱۹۲۸.

2. Tagore, Rabindranath (1861-1941) شاعر و متفکر هندی

۳. شمارهٔ چهارم، سال سوم، ص۲۰۳.

4. Schiller, Johanon Christoph Freidrich Von (1759-1805) شاعر و نمایشنامه‌نویس و متفکر آلمانی

مجموعه بلافاصله پس از چاپ در مجلات پایتخت به زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه شده است.»

هیچ ضرورتی ندارد که نام کتاب و نام شاعر را در این‌جا بیاوریم یا بپرسیم: کدام کشورهای مترقی و چه زبان‌هایی و چگونه ترجمه‌هایی؟ غرض از این یادآوری توجهی است که به شعر فرنگی، در این سال‌ها، رواج داشته است.

مراحل آشنایی ما با شعر فرنگی

اگر به مراحلِ تحولِ شعر فارسیِ این سال‌ها و موجِ عمومی شعر این دوره نگاه کنیم مرکزِ اصلیِ خلّاقیّت و آنچه در چشم‌اندازِ عمومی شاعران قرار دارد شعرهایی است که جنبهٔ تعلیمی بر آنها غالب است. در بعضی از شاهکارهای شعر این دوره، چه در آثار ایرج، بهار، پروین، رشید یاسمی و چه در آثار شاعران کمترشناخته‌شدهٔ این عهد، وجهِ غالب dominant همان زمینه‌های اخلاقی و تعلیمی است که بعضی از آنها کاملاً متأثر از شعر فرنگی است، به‌خصوص فابل‌های لافونتن نظیرِ:

جدا شد یکی چشمه از کوهسار

از ملک‌الشعرای بهار[۱]، یا صبغهٔ ملایمی از فضای شعرِ رمانتیک در آن مشاهده می‌شود که باز حال و هوای لامارتین و آلفرد دو موسه را به یاد می‌آورد و شعرهایی که از این شاعران در مطبوعات عصر ترجمه می‌شده است از «افسانهٔ» نیما یوشیج که پاره‌هایی از آن در «قرن بیستمِ» عشقی نشر یافته تا شعرهای دیگر. البته این سخنِ ما نظر به جریان روی‌درگسترش و ویژگی اصلیِ شعرِ مدرن هر دوره دارد وگرنه پرداختنِ به فابل‌های لافونتن تا دورهٔ بعد از شهریور ۱۳۲۰ هم ادامه داشته و شخص نیما ــ احتمالاً با تأثیرپذیری از قبولِ عامّ و حیرت‌آور شعرِ پروین اعتصامی ــ در سال‌های آخر دورهٔ دوم، یعنی عصرِ رضاشاهی، از وسوسهٔ نظم کردن این گونه فابل‌ها هنوز نتوانسته بوده است خود را نجات دهد. به گفتهٔ حسنِ هنرمندی، که یکی از شیفتگان نیما و مبلغان اوست،

---

۱. بهار تصریح کرده است که این منظومه را از شعر فرانسه گرفته است (دیوان بهار، ۳۲۹/۲) ولی فکر در فرهنگِ خود ما نیز به همین شکل و بیان در قرن چهارم هجری وجود داشته است، در صورتِ «جُدْ فَقَدْ ینفجِرُ الصخرةُ بالماءِ الزلال» (التمثیل و المحاضرة، ثعالبی، ۲۵۴).

«افسانهٔ خروس و روباه» دستکاری ساده‌ای است در قصهٔ «کلاغ و روباهِ» لافونتن.[۱]

دورهٔ اول

مجلّاتِ دورهٔ اول (عصرِ استقرار مشروطیت تا آغاز سلطنت رضاشاه) عبارتند از مجلهٔ بهار (اعتصام‌الملک) و دانشکده (بهار) و وفا (نظام وفا) و دبستان (سید حسن مشکان) و قدس (حسین قدس) و نوبهار هفتگی (به مدیرت بهار) و خورشید ایران و فرهنگ رشت و علم و هنر و معارف و مجلة الادب و اقبال. اینها مجلاتی است که به ترجمهٔ شعر فرنگی، بیش و کم، نظر داشته‌اند. در این مجلات، نمونه‌های شعرِ این شاعران ترجمه شده است: الفرد دو موسه، آلفرد دو وینیی[۲]، اسمیت[۳]، بوالو[۴]، آلکساندر پوپ[۵]، تریلو[۶]، دانته[۷]، روسو[۸]، زیدل[۹]، ژرار دو نروال[۱۰]، شارل دو پومرول، شکسپیر (۴ شعر) و شیلر (۸ شعر) فلوریان[۱۱]، گوته[۱۲]، لافونتن (۳ شعر) لامارتین (چهار شعر) لمرسیه[۱۳]، ماکسیم گورکی[۱۴]، میلتون[۱۵]، نیکلوس لنو[۱۶]، ویازه‌مسکی[۱۷]، ولتر[۱۸]، ویکتور هوگو (۴ شعر)، هانری هاینه[۱۹]

---

۱. بنیادِ شعرِ نو در فرانسه، ۳۰۳.

2. Vigny, Alfred Victor de (1797-1863) شاعر فرانسوی

3. Smith, Horatio (1779-1849) شاعر انگلیسی

4. Boileau, Nicholas (1636-1711) شاعر و ناقدِ ادبی فرانسوی

5. Pope, Alexander (1688-1744) شاعر انگلیسی

6. Trilussa, Carlo Alberto Salustri (1871-1950)

7. Dante, Alighieri (1265-1321) شاعر ایتالیایی

8. Rousseau, Jean-Jacques (1778-1712) فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی

9. Sidle, Ina (1885-1974) شاعر و داستان‌نویس آلمانی

10. Nerval, Gérard de (1808-1855) نویسندهٔ فرانسوی

11. Florian, Jean Pierre Claris de (1755-1794) فابل‌نویس فرانسوی

12. Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832) شاعر و نویسنده و دانشمند آلمانی

13. Lemercier, Louis Jean (1771-1840) نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی

14. Gorki, Maksim (1867-1936) نویسندهٔ روس

15. Milton, John (1608-1674) شاعر انگلیسی

16. Lenau, Nikolaus (1802-1850) شاعر آلمانی

17. Vayazemski (1792-1878) شاعر روس

18. Voltaire (1694-1778) نویسندهٔ فرانسوی

19. Heine, Heinrich (1797-1865) شاعر و ناقد آلمانی

(دو شعر) و هُراس[1] که در آن اکثریت با شیلر و لافونتن و لامارتین و ویکتور هوگو است. مجلهٔ بهار که اعتصام‌الملک آشتیانی (پدرِ شاعرهٔ بزرگ پروین) جلد اول آن را از ۱۰ ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ هق تا ۲۵ ذی‌قعدهٔ ۱۳۲۹ هق منتشر کرده و آن را در تهران، مرداد ۱۳۲۱، مجدداً چاپ کرده‌اند (چاپ دوم)، یکی از مهم‌ترین مجلاتی است که از چشم‌اندازِ تاریخی در تحولِ شعرِ فارسی بسیار مؤثر بوده است و شاید از این دیدگاه در صدر نشریاتِ عصر خود قرار گیرد و در مجموع یکی از مهم‌ترین نشریاتْ در طول تاریخ مطبوعات ادبی ایران باید به حساب آید.

در شمارهٔ ۱۳۲۸/۳ قطعه‌ای آمده است در بابِ ژوپیتر که بزرگ‌ترین معبودها است و مشاوران او نپتون رب‌النوع دریا و پلوتون رب‌النوع دوزخ، صفحهٔ ۹. در شمارهٔ شعبان-رمضانِ همین سال «مناظرهٔ فیلسوف و طبیعت» اثرِ وُلتر ترجمه شده و در همان شماره «قطرات سه‌گانه» اثر تریلو ترجمه شده، که منشأ الهام یکی از شاهکارهای پروین اعتصامی است. نیز قطعهٔ «آنارشیست» از تریلو. شمارهٔ جمادی‌الاولی ۱۳۲۹، قطعه‌ای دارد از ماکسیم گورکی «تیک‌تاک تیک‌تاک ...» سال دوم مجلهٔ بهار از شعبان ۱۳۳۹ تا جمادی‌الاول ۱۳۴۱ هق نشر یافته است. در شمارهٔ رمضان ۱۳۳۹ قطعه‌ای از اسمیت از شعرای انگلیسی (۱۷۲۹-۱۸۴۰) ترجمه شده است. شعر «نغمهٔ پیراهن» که در آن زنی با سوزن و نخ مجادله می‌کند (و ظاهراً منشأ شعرِ معروفِ پروین، «با دوک خویش پیرزنی وقت کار گفت» می‌تواند باشد) اما نوشته نشده است که شعر از کیست، شمارهٔ ۳ شوال ۱۳۲۹ و در شماره‌های ۱۳۴۰ هق بهار قطعاتی دیده می‌شود که به آنها عنوانِ «شعرِ منثور» داده شده است. در شماره‌های ۸ و ۹ (رمضان و شوال ۱۳۴۰) «بیچاره طفل» از منظومات ویکتور هوگو آمده است و «بازگشت» قطعاتی است از هانری هاین که بسیار حال و هوای رمانتیک دارد و شبیه شعرهای عاشقانهٔ آن سالهای زبان فارسی است و در عالم خود زیبا است. در شمارهٔ ۱۰ ذی‌قعدهٔ ۱۳۴۰ شعرِ «یونانِ اسیر» با تکرار «آنجا که ...» فضای رمانتیک خاص خود را دارد. در شمارهٔ ۱۱ (ربیع‌الاول ۱۳۴۱) «نغمهٔ شبانه» اثر لئو پاردی[2] ترجمه شده است: «ای ماه! در آسمان چه می‌کنی؟» در شمارهٔ ۱۲

---

1. Horace (65-8 B.C.) شاعر و طنزپرداز رومی

2. Leo pardi, Giacomo (1798-1837) شاعر ایتالیایی

قطعاتی از «فردوسِ مفقودِ» میلتون از روی ترجمهٔ فرانسهٔ شاتوبریان[1] ترجمه شده است. همچنین «شاهکار خلقت» از شکسپیر (محرم ۱۳۴۰).

مجلهٔ دانشکده که به مدیریت ملک‌الشعرای بهار در سال ۱۳۳۶ هق/۱۲۹۷ هش در تهران نشر یافته یکی از اثرگذارترین نشریات این سال‌ها بوده است. در صفحهٔ ۹۰ «صنعتِ شعری هُراس» به ترجمهٔ سعید نفیسی آمده است و از ادبیات روسی «سرود بلشویسم»، صفحهٔ ۹۵ شعر «سربازِ مقتول» از آثارِ زیدل شاعر آلمانی به ترجمهٔ س. رضا هنری و «اقتراح»، قطعه‌ای از بوالو، ترجمهٔ مشیرالدوله و بعد به صورتِ منظوم، در بحر متقارب، ظاهراً از بهار. چیزی که در این زمینه دارای اهمیت است این است که در ذیلِ این قطعه نوشته‌اند:

«مخصوصاً این قطعه به «سبک تحریر اروپایی» ترجمه شده ــ اسم قائل، بعد از مقولِ قول عیناً نوشته شده و به همان نظر در ترجمهٔ شعر هم این نکته قید شده است.» [مقصود این است که در ترجمهٔ منظوم هم این نکته رعایت شده است:]

«پیِ چیست این ساز و برگ نبرد
همین کشتی و پیل جنگی و مرد؟»
ــ به بیروس گفت این یکی هوشیار
که همرازِ او بود و آموزگار
بدانجا که جویندم از دیرگاه
«چرا؟ ــ گفت ــ گفت از پیِ گیرودار»
ستودش خردمند آموزگار
که: این رای رایی‌ست بادستگاه
سکندر سزد کرد این یا که شاه.   صفحهٔ ۱۰۶

در صفحهٔ ۱۴۹ شمارهٔ ۳ شعری به عنوان «کابوس» از آثارِ گوته شاعر آلمانی دیده می‌شود و در شمارهٔ ۶ صفحهٔ ۳۲۰ «ویلیام تل[2] و سیب» پرده‌ای از درام شیلر آمده است. «سه هندی» از قطعات نیکلوس لنو، شاعر آلمانی، در شمارهٔ ۳ صفحهٔ ۳۸۵ دیده می‌شود. در شمارهٔ ۷ صفحهٔ ۳۸۷ اقتراح ادبی از فابل‌های لافونتن «چشمه و تخته‌سنگ»

---

1. Chateaubriand, François Rene de (1768-1848) شاعر و سیاستمدار فرانسوی
2. Wilhelm Tell (1804)

به ترجمهٔ مشیرالدوله آمده است و بلافاصله ترجمهٔ منظوم بهار که یکی از معروف‌ترین آثار تعلیمی قرن حاضر است و در کتاب‌های درسی قدیم جایگاه والایی داشت:

جدا شد یکی چشمه از کوهسار

به ره گشت ناگه به سنگی دچار

ترجمهٔ دل‌انگیز و استوار بهار از این شعر به حدّی بوده که آربری آن را به انگلیسی ترجمه کرده و از منشأ آن هیچ سخنی به میان نیاورده است.[۱] «غوّاص» از آثار شعری فردریک شیلر، شماره‌های ۷ و ۹ در صص ۴۴۱ و ۴۸۳ و ۴۸۵ به ترجمهٔ رضا هنری، عضو دانشکده آمده است جمعاً در ۷ صفحه و همان است که ایرج میرزا شاهکارِ خود را براساس آن آفریده است. «مدخلِ جهنّم» دانته الیگری به ترجمهٔ سعید نفیسی، در شمارهٔ ۹ صفحهٔ ۴۸۶ آمده است و در همان شماره صفحهٔ ۵۰۵ اقتراحِ «زارع و پسرانِ وی» اثرِ [لا]فونتن آمده است و در پیِ آن ترجمهٔ منظوم بهار که آن نیز یکی از شاهکارهای شعرِ تعلیمی قرن ماست و سال‌ها و سال‌ها زینت‌بخشِ کتبِ درسی بود، به روزگاری که خردمندان جامعه در تدوینِ کتاب‌های درسی نظارت داشتند. ازجمله مسائل مهمِّ مرتبط با تأثیرِ اروپا و شعرِ اروپایی بر ادبیات این دوره، در این مجله، سلسله مقالات «انقلاب ادبی در ادبیات فرانسه» از رشیدِ کرمانشاهی [= یاسمی] که بسیار مفصّل است و در تمام شماره‌ها، به‌خصوص در شمارهٔ ۱۰، صفحهٔ ۵۴۲، که معرفیِ شعرِ رمانتیک‌ها و بیانیهٔ آنهاست. در شمارهٔ ۱۰ «انگشتری پلی‌کرات[۲]» اثر شیلر به ترجمهٔ رضا هنری آمده است و در شمارهٔ ۱۰، صفحهٔ ۵۵۹، شعرِ «زمستان» که بدین گونه آغاز می‌شود:

جمالِ طبیعت به فصلِ بهار   صفابخش و زیباست شوخ و قشنگ

به رونق چو دوشیزهٔ گلعذار   زداید ز دل‌های شوریده زنگ

شعری است از جعفر خامنه‌ای سروده‌شده در تبریز به تاریخ جَدْیِ ۱۲۹۷ و در پاورقی آن نوشته‌اند: این قطعه که زمینه‌اش از شاعر روسی «ویازه‌مسکی» اقتباس شده است، نمونه‌ای است برای شعرِ وصفی در «ادبیات جدید». بعضی از تصاویر آن به نسبتِ تاریخ

---

۱. روزگار نو، ۲، شمارهٔ ۴.

2. Der Ring des Polykrate

سروده شدن بسیار بدیع و تازه است:

درین دم زمستانِ گوهرنثار سراپایش اندر پَرِ قویِ برف
شتابد به بالینِ بیمارِ زار مهیّا کند بستری توی برف

در شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۵۹۹ و ۶۰۰ اقتراح از روسو «کوه و سراب» آمده است: «مردمان بزرگ چون کوهند» و بعد ترجمهٔ منظومِ بهار:

چون سرابند سفلگان از دور که نمایند بحرهای علوم

و بعد از آن ترجمهٔ رشید یاسمی است:

مشو فریفتهٔ ظاهر از نگاهِ نخست چو یار خواهی از بهرِ خویش کرد پسند

هرچه باشد در کنارِ این مجلات باید از روزنامهٔ قرن بیستم (سال تأسیس ۱۳۰۰ هش/ ۱۳۳۹ هق) و مدیر پیشاهنگ و بسیار مترقیِ آن، میرزادهٔ عشقی، یادی کرد و به نمونه‌هایی که از شعرِ فرنگی در این نشریه ترجمه شده است اشارت نمود. تا آن‌جایی که یادداشت‌های من نشان می‌دهد ــ و ممکن است ناقص و بی‌اعتبار باشد ــ در روزنامهٔ قرن بیستم شعرهایی از تئوفیل گوتیر[1] (به همین املا و با حفظِ ر در پایانِ اسم شاعر) (شمارهٔ ۳ صفحهٔ ۷) و شعر «آزادی» ترجمه از فابل لافونتین (که نقل از جریدهٔ شریفهٔ رعدِ قزوین است) (دلوِ ۱۳۰۱ صفحهٔ ۴):

سگی دید گرگی به فصلِ خزان ضعیف و پریشیده و ناتوان

می‌توان دید. یک ضرب‌المثلِ فرانسوی را دربارهٔ زنان (به این مضمون که «زن همچون سایه است که چون به او روی‌آور شوی از تو می‌گریزد و چون از او بگریزی به دنبالت خواهد آمد») به مسابقه گذاشته است (شمارهٔ ۱۴ صفحهٔ ۲). ترجمهٔ شعر فرنگی دیگری در این روزنامه، ظاهراً، چاپ نشده است با این‌که سلیقهٔ مدیر متجدد و پیشاهنگ آن، میرزادهٔ عشقی، اقتضای چنین کاری را داشته است، چرا که او از بُن دندان معتقد بوده است که:

ایرانی ار بسان اروپائیان نشد ایران‌زمین بسان اروپا نمی‌شود

در مجلهٔ شرق[2]، شمارهٔ اول (دورهٔ اول، یعنی مرتبهٔ سوم) که در ۱۳۰۹ نشر یافته است

---

1. Gautier, Théophile (1811-1872)

۲. مجلهٔ شرق، سه بار شمارهٔ اول منتشر کرده است: اول در ۱۳۰۳، بعد در ۱۳۰۵، و بار سوم در ۱۳۰۹ هش.

«رؤیای شاعر» از اُسکار وایلد[1] شعری است که قطعه‌وار، در چهار صفحه، توسط مسعود فرزاد ترجمه شده است (صص ۴۹-۵۳) و در شمارهٔ دوم صفحهٔ ۸۴ مقاله‌ای چاپ شده است در باب بایرون[2] به قلم محمد سعیدی و در پایان آن گوید: «از آثارِ بایرون، تا آن‌جا که نگارنده اطلاع دارم، قطعات ذیل به فارسی ترجمه شده است و برخی از آنها به طبع رسیده و بعضی دیگر هنوز چاپ نشده است: «منظومهٔ دون‌ژوان[3]»، ترجمهٔ آقای صورتگر، «محبوس شیلون»[4] ترجمهٔ آقای احمدی بختیاری، «عروسی آبیدوس» ترجمهٔ شهرزاد، «پاریزنیا» به اسم مرگ گل‌ها، ترجمهٔ شهرزاد، تئاتر مانفرد و منظومهٔ «چایلد هرولد»[5] را هم خود نگارنده ترجمه کرده‌ام.» در شمارهٔ سوم، اسفند ۱۳۰۹، صفحهٔ ۱۷۲، ترجمه‌ای آمده است از «آخرین سواری» اثر رابرت براونینگ[6]، به ترجمهٔ مسعود فرزاد، که ترجمه‌ای است تقریباً سطربه‌سطر، حدود پنج صفحه. در شمارهٔ پنجم، اردیبهشت ۱۳۱۰، صفحهٔ ۳۰۵، اثری از ادگار آلن پو[7]، به ترجمهٔ مسعود فرزاد، آمده است. داستان‌واری است به نام الینورا. در همین مجله مقالهٔ مفصّلی در چند شماره در باب لامارتین آمده است به قلم پژمان بختیاری، صص ۳۸۵-۳۸۹، ۳۱۲-۳۱۷، و در صفحهٔ ۵۵۰ یک صفحه از فاوستِ گوته، به ترجمهٔ دکتر کاویانی آمده است و نیز «ای بادِ مغربی!» اثرِ پ.ب. شلی، به ترجمهٔ مسعود فرزاد. چاپ شعر مصراع به مصراع است و در چهار صفحه (صص ۵۶۰-۵۶۴). داستان‌واری به نام «لوتوس‌خواران»[8] از الفرد تنیسون[9]، به ترجمهٔ فرزاد در صص ۷۰۹-۷۰۸ آمده است. مقالهٔ «گوته و ایران» به قلم بزرگ علوی، صص ۳۵۳-۳۶۰، همراه نمونه‌هایی از شعرهای گوته است، از جمله شعرِ «هجرت» از دیوان شرق و غرب و شعری در باب حافظ. در صص ۴۳۷، شعرِ «گرفتارِ دزدان شد» اثرِ سِر هِنری نیوبولت[10]، به ترجمهٔ مسعود فرزاد آمده است. در صص ۶۱۹-۶۲۱

---

1. Wilde, Oscar (1854-1900) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی
2. Byron, George Gordon (1788-1824) شاعر انگلیسی
3. Don Juan
4. The Prisoner of Chillon (1816)
5. Childe Harold's Pilgrimage (1812)
6. Browning, Robert (1812-1889) شاعر انگلیسی
7. Poe, Edgar Allan (1809-1849) شاعر و داستان‌نویس امریکایی
8. The Lotos-Eaters
9. Tennyson, Alfred (1809-1892) شاعر انگلیسی
10. Newbolt, Henry John (1862-1938) ادیب و شاعرِ انگلیسی

منظومهٔ «عاشقِ پرفریا»[1] اثرِ رابرت براونینگ به ترجمهٔ مسعود فرزاد آمده است.

ایرانشهر از مهم‌ترین مجلات عصر خود بوده است. در سال دوم این مجله (۱۳۰۲ هش / ۱۹۲۳ م.) صفحات ۲۲۶-۲۲۸، یک مسابقهٔ ادبی مطرح شده است:

اول «دلِ مادر» همان که ایرج میرزا آن را به بهترین صورتی منظوم کرده و یکی از شاهکارهای شعری آن روزگار به شمار می‌آید. جواب دیگری هم در صفحهٔ ۴۲۹، به صورت مثنوی در وزن مخزن الاسرارِ نظامی اثر ع. خدایی از کرمان چاپ شده است که مصراع آغاز آن این است: خواهی اگر عاطفهٔ مادری.

دوم «دختر نابینا» که خطاب به خداوند گفت: «می‌گویند خورشیدی آفریده‌ای و گلهایی و ... ولی من می‌خواهم اقلاً روی مادرم را ببینم.»

سوم شعری از آلمانی ترجمه شده است و نام مترجم آن شبنم است اما از گویندهٔ اصلی شعر نامی به میان نیامده است، بدین گونه آغاز می‌شود: «بگذار ترک این مملکت بگوییم، در اینجا سقوط انسانیّت روح‌های ما را خفه می‌کند ... در این کوچ کردن ما مجبور خواهیم شد که از بسیاری پرتگاه‌ها و درّه‌ها و بیابان‌های خوفناک بگذریم ...» این شعر به‌طور چشم‌گیری یادآورِ شعرِ «چاوشی» شاهکار بی‌همتای اخوان ثالث است بی‌آنکه سرِ سوزنی از جایگاهِ والای آن شعر در تاریخ ادبیات معاصر ایران بکاهد هم‌چنان‌که اخوان ثالث در طرحِ آغازِ شعر: «سه ره پیداست ...» را از یکی از داستان‌های مصیبت‌نامهٔ عطار بهره برده است:

طالبی مطلوب را گُم کرده بود | روز و شب سر در جهان آورده بود
پای از سر در طلب نشناخت او | خویش را نعلینِ آهن ساخت او
عاقبت در پیشِ او آمد سه راه | بر سرِ هر راهِ او خطّی سیاه
بر سرِ یک رَه نبشته کای غلام! | گر فرو آیی، بدین ره، تو تمام
گرچه این راهی‌ست دشوار و دراز | هم برآیی عاقبت زین راه باز
بر رهِ دیگر نبشته کای سلیم | گر فرو آیی بدین راهِ عظیم
یا برآیی زین ره آخر ناگهان | یا ازین جا بر نیایی جاودان
بر سیُم بنبشته بُد کای مردِ پاک | گر فرود آیی بدین راهِ هلاک

---

1. Prophyria's Lover (1834)

بـــر نـــیایی تـــا اَبَـــد هـــرگز دگـــر نـــه نشـــان از تـــو بـــماند نـــه خـبر
مـــحو گـردی، گُـم شـوی، نـاچیز هـم زیـن چـه فـانی‌تر بُـوَد؟ آن نـیز هـم.
گفت «چون دُرّ وصـال اومـید نـیست کـــار جـــز نـــومیدیِ جـاوید نـیست
ایـــن سـیُم راه است راهِ مـن مُـدام» این بگفت و شد در آن ره. و السلام[1]

در سال سوم ایرانشهر، ص ۶۵۰، شعرِ «فراموش مکن» به ترجمهٔ منظوم رشید یاسمی چاپ شده است، همان‌که ایرج میرزا آن را به صورت یکی از شاهکارهای بلامنازع شعر قرن بیستم ایران درآورده است: عاشقی محنتِ بسیار کشید.

در مجلهٔ وفا (به مدیریت نظام وفا)، شمارهٔ ۴ سال اول، صفحهٔ ۱۲۳، نامهٔ مفصلی از نیما یوشیج چاپ شده که گویا در مکاتیبِ او چاپ نشده است، به تاریخ ۱۳۰۲، و در شمارهٔ ۶ و ۷ سال اول (سنبله و میزان ۱۳۰۲ هش) ص ۱۶۷ «آخرین مناجات موسی» ترجمه از اشعارِ الفرد دو وینیی به نثر قطعه‌وار حدود ۳ صفحه ترجمهٔ ر. کمال (گویا همان رضاکمالِ شهرزاد است) در همین شماره شعرهایی از روبرت دو منتسکیو شاعر معاصر فرانسوی و نیز شارل دو پومرول فرانسوی[2] قابل ملاحظه است. در شمارهٔ ۸ ص ۲۳۸، «تقسیم زمین و سهم شاعر» اثرِ شیلر به ترجمهٔ ع. میکده آمده است. ترجمه‌ای قطعه‌وار: «روزی ژوپیتر[3] خدای خدایان، از فراز کوهِ اُلمپ[4] به اهالی زمین، فریادکنان، گفت: زمین را به شما واگذاشتم ...» در شمارهٔ ۹ و ۱۰ شعری از لمرسیه[5] شاعر فکورِ فرانسوی به صورت مصراع به مصراع ترجمه شده، به ترجمهٔ ع. میکده (عبدالحسین میکده). در همین شماره شعری از شیلر هم هست: «امیدهای موهوم» به ترجمهٔ ع. میکده. همچنین شرح حال و شعری از ژرار دو نروال آمده است هم به ترجمهٔ میکده که مصراع به مصراع است و عنوان آن «از من بگذر». در شمارهٔ یازده و دوازده سال اول صفحهٔ ۳۴۲ شعری از الفرد دو موسه ترجمه شده است با عنوان «به‌خاطر بیاور»: «مرا به خاطر بیاور وقتی که ...» شعری است که قطعه‌وار ترجمه شده است با ترجیعِ «مرا به یاد آور.» در همین شماره، ص ۳۴۹، «فکر شاعر» از هانری هاین به ترجمهٔ عبدالحسین میکده دیده می‌شود. در شمارهٔ ۳ و ۴ سال دوم، ۱۳۰۳ هش، ص ۷۳، «جنگ» از La

---

۱. مصیبت‌نامه، عطار، چاپ شفیعی کدکنی، ۲۸۷-۲۸۸.
۲. ۱۹۱۶-۱۸۲۳
3. Jupiter
4. Olympe
5. Lemercier (1771-1840)

Martin حکایت‌گونه‌ای است به ترجمهٔ ر. کمال و باز در همین شماره ص۹۳، «قول و ضمانت» از شیلر حکایت‌واری است به ترجمهٔ ابوالحسن میکده. در همین شماره «زبانِ حال یک الاغ در وقتِ مرگ» قطعه‌ای است در چهار صفحه از صادق هدایت، ص۱۶۴، شمارهٔ ۵ و۶، سال دوم. نمی‌دانم در مجموعهٔ آثار پراکندهٔ او چاپ شده است یا نه.

مجلهٔ دبستان، که به مدیریت سید حسن مشکان طبسی (۱۲۵۶-۱۳۲۷) از شاگردانِ ادیب نیشابوری (۱۲۸۱-۱۳۴۴ هق)، در مشهد سال‌های آغاز این قرن شمسی منتشر می‌شده است، بهرهٔ ناچیزی از ادبِ فرنگی دارد و کفّهٔ ترازوی آن به نفع ادیبانِ سنّتیِ مخالف با هر نوع تحوّلی، سنگینی می‌کند. با این‌همه رایحه‌ای از وزش این نسیم را، حتی، در این مجله نیز می‌توان استشمام کرد. در شمارهٔ هشتم سال دوم، ۱۳۰۶، مقاله‌ای در بابِ رجال گمنام، به ترجمهٔ مصطفی خانِ عامری دارد و در مقدمهٔ آن می‌خوانیم: چون کتاب رجال گمنام تمامش سودمند نبود از ترجمهٔ آن صرف نظر کردیم و در عوض حکایات «شیک‌اسپیر» را متدرّجاً به فارسی نقل می‌دهیم. پریکلیز شاهزادهٔ تایر ــ داستان ناتمام مانده است، ص۳۷۶.

نوبهارِ هفتگی، شعرِ فرنگی تقریباً ندارد. در صفحهٔ ۱۴۸ شمارهٔ ۶ قوس ۱۳۰۱، شعرِ «ای شب» نیما چاپ شده است و شعرِ «دماوند» بهار در شمارهٔ ۲۲ حوت ۱۳۰۱ و از رابطهٔ این دو شعر خبر می‌دهد. در شمارهٔ ۱۲ ص۱۸۰ (۲۰ قوس ۱۳۰۱) شعرِ «شیری بیمار و پیر بود ز جان بیمناکِ» رشید یاسمی، ترجمه از فابل‌های لافونتن آمده است. در شمارهٔ ۳۲ ص۵۰۸، تحت عنوان «امید» شعری از فردریک شیلر آلمانی ترجمه شده است و نام مترجم رضا کلانتری است. در صفحهٔ ۵۲۵ مضمون شعرِ معروفِ رشید یاسمی که آن را درکتاب‌های درسی نیز نشر داده بودند و آغاز آن چنین بود «عنکبوتی به کرمِ ابریشم» به عنوان ترجمه از فرانسه به قلم امیرالکتاب آمده است و شاید رشید در سرودن شعرِ خود به همین ترجمه نظر داشته است؛ گرچه او فرانسه‌دانِ خوبی بوده و چنان‌که جای دیگر از همین یادداشت‌ها یادآور شدیم شعرهای بسیاری ترجمه کرده است. در این ترجمه نام گویندهٔ اصلی شعر در زبان فرانسه ثبت نشده است.

در مجلهٔ خورشید ایران شمارهٔ۱، جوزای۱۹۲۲/۱۳۰۱، ص۱۴ مقاله‌ای آمده در بابِ لامارتین از نصرالله فلسفی و در صفحهٔ ۳۶ تحتِ عنوانِ «اشعار منثور» «دریاچهٔ» لامارتین

به ترجمهٔ محمدضیاء هشترودی چاپ شده است، البته به صورت قطعهٔ نثر.

در مجلهٔ فرهنگ، چاپ رشت، ۱۲۹۸، شمارهٔ اول، ترجمهٔ مختصری از ژولیوس سزار[1] شکسپیر، به ترجمهٔ کشاورز، آمده است و در شمارهٔ ششم سال دوم، ص ۲۲۰، از آثار اینریخ آینه قطعه‌ای چاپ شده است به صورت بندْبند، نثروار و داستان‌وار. قطعه‌ای است عاشقانه، با امضای ه.ج..

در مجلة الادب، مجلهٔ دیپلمه‌ها و محصلین مدرسهٔ عالی امریکایی که به‌سال ۱۲۹۶/ ژانویهٔ ۱۹۱۸ در تهران منتشر می‌شده، نمونه‌هایی از ترجمهٔ شعر فرنگی می‌توان مشاهده کرد. بااین‌که هدف از آن، یا یکی از اهداف آن، افشاگری نسبت به انقلاب روسیه بوده و در شمارهٔ جوزای ۱۲۹۸ آن یک قسمت «از فجایع بلشویسم» به قلم مرآت آشتیانی چاپ شده است، (صص۱۵-۱۹)، در سال سوم شمارهٔ ۷/ دسامبر ۱۹۱۹ دو نجیب‌زادهٔ ورونایی[2] به صورت ملخّص و به نثر شروع به ترجمه شده است و در همان شماره، سلیمان سلیم مقاله‌ای دارد دربارهٔ الکساندر پوپ.

در مجلهٔ معارف (مجلهٔ نیم‌رسمی) که صاحب‌امتیاز آن م.ع. بهجت دزفولی است و مدیر و نگارنده میرزا باقر خانِ معلّم و مترجم تبریزی، شمارهٔ اول سال اول، تهران، ۱۳۲۹ هق در سرمقاله می‌گوید: این سومین مرحلهٔ نشرِ معارف است و در صفحهٔ ۳۷، تحت عنوان «تعلیم به محصلینِ مدارس» نوشته است: «فرزندان عزیزم، وقتی یکی از کتبِ تاریخی و ... غیره را که به زبان فرانسه است تحصیل می‌کنید اکتفا به ترجمهٔ لفظی نکرده سعی نمایید که روحِ مطلب را درک کنید تا بتوانید به هر عبارت ادا و به هر زبان ترجمه نمایید. اینک محضِ نمونه ترجمهٔ قطعه‌ای از اشعار شاعرِ معروف فرانسه ویکتور هوگو را که یکی از برادران شما به رشتهٔ شعر درآورده است به خاطر شما می‌آورم تا نمونه و سرمشق باشد. معلم، سپس عین متن فرانسهٔ شعر ویکتور هوگو را چاپ کرده و بعد ترجمهٔ منظوم آن را که در قالبِ مثنوی است آورده است (صص۳۷-۳۹).

در مجلهٔ اقبال، ۱۳۳۷/۱۲۹۷ هق (مدیر مسئول آقا محمدباقر محیط، تهران)، شمارهٔ دوم ص ۸۱، تحت عنوان ادبیات ویکتور هوگو، شعری به فرانسه چاپ کرده و بعد

1. *Julius Caesar* 2. *Two Gentlemen of Verona* (1592)

ترجمهٔ منظوم آن را در قالبِ مثنوی، از حسین ضیاءحضور آورده است. در همین مجلّه، شمارهٔ سوم، ص۹۸ «شبِ» لامارتین، «افکار پریشان»، «حقایق مستوره» (سه عنوان زیر هم) به نثر به صورتِ قطعهٔ ادبی ترجمهٔ علیرضا تربتی، محصل دارالفنون، آمده و در صفحهٔ فهرست اضافه کرده است که علیرضا نَجْلِ آقای ضیاءالأطباء تربتی است. شعر «کلبهٔ صیاد» ویکتور هوگو که در مجلهٔ معارف (دربارهٔ آن صحبت کردیم) در این شماره به نام مترجم و بدون قیدِ ترجمه از حسین ضیاءحضور چاپ شده است. (شمارهٔ سوم مجلهٔ اقبال، ص۱۴۲-۱۴۳).

در مرحلهٔ دوم نیز هنوز شکسپیر، لافونتن و لامارتین‌اند که در مرکزِ توجه قرار دارند و اسلوب شعرِ تعلیمی-اخلاقیِ دورهٔ قبل که متأثر از لافونتن بود، ادامه دارد و بسیار هم طبیعی است امّا فضا بیشتر به طرف رمانتیسم خود را نزدیک می‌کند و می‌بینیم که بیشترین ترجمه‌ها از لامارتین است و کیتز و ماتیو آرنولد، هرچند حتی نیما هم هنوز سرگرم منظوم کردنِ فابل‌های لافونتن است.

در دورهٔ دوم (استقرار رضاشاه تا سقوطِ سلطنتِ او در شهریور ۱۳۲۰) مجله‌هایی که به نشر ترجمهٔ شعر فرنگی پرداخته باشند، به‌نسبت کم شده‌اند و این خود نکتهٔ برجسته‌ای است که در آن روزگار حتی آشنایی با شعرِ فرنگی را دریچه‌ای به آزادی تلقی می‌کرده‌اند و خوانندگان را، حتی المقدور، از آن محروم می‌داشته‌اند.

در این دوره مجلاتی که به ادبیات و شعر و ترجمهٔ شعر پرداخته‌اند عبارتند از ارمغان (وحید دستگردی)، مجلهٔ مهر (مجید موقّر) و کانون شعرا (حسین مطیعی) در ارمغان چند شعر از شعرهای فرنگی ترجمه شده و در کانون شعرا یکی‌دوتا ولی مهر تنوّع و غنای بیشتری دارد. در این مجلات (بیشتر مجلهٔ مهر) شعرهایی از آناکرئون، ادگار آلن پو (دو شعر)، اُسکار وایلد، براونینگ (سه شعر) پوشکین[1]، تاگور (۳ شعر) درایدن، آلفرد دوموسه، سولی پرودم، شکسپیر (نثر و شعر) شلی، کپلینگ، کرو، ت. کیتز (۲ شعر) لافونتن، لامارتین (سه شعر)، ماتیو آرنولد (دو شعر)، هانری هاینه، ولتر که بیشترین ترجمه‌ها از آثارِ شکسپیر و لامارتین است.

---

1. Pushkin, Aleksander (1799-1837)

مجلهٔ قدس، نگارنده حسین قدس، مهرجلالی ۱۳۰۴/ ربیع‌الاول ۱۳۴۴ هق که در تهران مطبعهٔ مجلس چاپ شده است. در شمارهٔ اول، ص۱۹ ترجمه از اشعار شیلر آلمانی قطعهٔ «زن» آمده است: زن‌ها را احترام بگذارید، به صورت منثور، یعنی همان گونه که عبارات نثر را سطربندی می‌کنیم. قطعه‌ای به نام «برگ خزان» و با عنوان ترجمه از اشعار انگلیسی، در ص ۵۰، آمده است، اما معلوم نیست که از کدام شاعر انگلیسی ترجمه شده است: «ای برگِ خزان که از ضربتِ یک باد بر خاک می‌نشینی». و در صفحهٔ ۸۱ همان شماره با عنوان ترجمه از اشعار انگلیسی (بدون نام گوینده) شعری دیده می‌شود به نام نژادِ انگلوساکسون.

چنین می‌نماید که برای اهالیِ آن روزگار و خاصّه مدیر و نویسندگانِ مجلهٔ قدس گویندهٔ اصلی و هویتِ او هیچ گونه اهمیتی نداشته است. در شمارهٔ ۵ صفحهٔ ۴۱۱ شعری از شیلر آلمانی «تسبیح خدا» به گونه‌ای چاپ شده که سطر زیر سطر قرار دارد و از صورت مرسوم «قطعه‌های ادبی» خارج است و شعر زیبایی است. در صفحهٔ بعد نیز شعر دیگری از شیلر آمده است با عنوان «نقش حیوة بشر». در شمارهٔ ۷، ص ۶۲۱، شعر «سنگ‌تراش سن یوان» اثر لامارتین ترجمه شده است و مترجم می‌گوید: چند سال قبل در روزنامهٔ رهنما، رافائل اثر لامارتین را ترجمه کردم. دکتر صفا سال‌ها و سال‌ها بعد این اثر را چاپ و نشر کرد. بقیهٔ شعر سنگ‌تراش در شماره‌های ۸ و ۹ چاپ شده است.

مجلهٔ علم و هنر در برلن به سال ۱۳۰۷ (تأسیس ۱۳۰۶ هش) نشر می‌یافته است. در شماره‌های ۲ آن که در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون موجود نیست ترجمهٔ شعری را به مسابقه گذاشته بوده‌اند و در شمارهٔ ۵ از آواره (عبدالحسین آیتی) جواب منظومی چاپ شده است. شعری است تعلیمی و اخلاقی. از همین شعر، ترجمهٔ منظوم دیگری از ر.ل. هندسی (متخلّص به زوبین) آمده که از همدان فرستاده است. در همین مجله، شمارهٔ ۳ (پس و پیش صحّافی شده است)، ص۲۸، فابلِ «بلبل و زاغ» اثر فلوریان فرانسوی به مسابقه گذاشته شده است.

مجلهٔ کانون شعرا (صاحب امتیاز و مدیر مسئول: حسین مطیعی، سردبیر: اسدالله صابر همدانی)، که شمارهٔ اول آن پنجشنبه ۱۶ فروردین ۱۳۱۳ نشر یافته است یکی از مضاحِکِ تاریخ مطبوعات ایران است و مظهرِ کمالِ «شعر و ادبیاتِ فرمایشی» یا «شعر

رسمی و دولتی» شعری که شهربانی رضاشاهی نظریه‌پرداز و معمار و مهندس آن است. در تمام شماره‌ها عکس رضا شاه روی صفحهٔ اول، در وسطِ کلیشه، آمده است و در پیرامون آن نوشته شده است:

از هر جهت ز صورت و معنی قوی شدیم
تا متّکی به سلطنتِ پهلوی شدیم

و باز در هر شماره در زیر و بالای عکس رضاشاه نوشته شده است: «حامی و ناجی وطن / مردِ دلیر و مؤتمن / قائدِ کشورِ کیان / یکّه خدیو کاردان / ضیغم خطهٔ عجم / حافظِ تاج و تختِ جم / درخورِ تاج خسروی / نیست به غیر پهلوی»

شعارهای دیگر صفحهٔ اول: «شرف المرءِ بالعلم و الادب لا بالأصل و النسب / ادبی، اجتماعی، فکاهی، اخباری، مصور» و در همان صفحهٔ اول شمارهٔ اول بیانیّه و مانیفست ادبیِ گردانندگان بدین گونه خلاصه می‌شود: «ایجاد حسِّ وطن‌پرستی و شاه‌دوستی با زبانِ شعر و نثر در بین طبقات مردم / مبارزهٔ جدّی علیه مُسکرات / توجه دادنِ جامعهٔ ایرانی به صنایع مفیدهٔ اروپا و امریکا / تبلیغاتِ مؤثر برای اقبال جامعه به عالم صنعت و هنر / ترویجِ محصولات و مصنوعاتِ ایران».

همکاران این مجله، در شمارهٔ اول عبارتند از: امیرالشعراءِ نادری، افسر (محمدهاشم میرزا قاجار) نایب‌رئیس مجلس شورا و رئیس انجمن ادبی ایران، یوسف‌زادهٔ غمام همدانی، محمدعلی عبرتِ مصاحبی، شیخ‌الملکِ اورنگ، غلامرضا روحانی، سید مهدی ملک‌حجازی قلزم، اسدالله صابر همدانی، سید حسین شجره. یکی از شعرای این مجله شجاع‌الدین شفا است که در شمارهٔ ۱۵ ص۳ شرح حال و عکس و نمونهٔ شعرش را چاپ کرده‌اند.

از چنین مجله‌ای نباید توقّع نشر ترجمهٔ شعر فرنگی داشت، با این‌همه در گوشه و کنار آن چیزهایی دیده می‌شود: «نغمات تاگور»، به ترجمهٔ جلال صالحی، شمارهٔ ۴ ص ۶۰ و در شمارهٔ ۱ ص۷۷، «چند غزل ناموزون»، اثر طبع ناظرزادهٔ کرمانی: «ماهِ من! گاهی که لب‌های لطیف و ظریفت را همچون غنچهٔ سرخ نوشکفته ... الخ»

تصوری که گردانندگان این مجله از شعر داشته‌اند، در این آگهی بازتاب دارد: در شمارهٔ ۳ ص۷، نوشته‌اند که قصد دارند به مناسبت جشن هزارهٔ فردوسی نمره‌ای

(شماره‌ای از مجله) در پنجاه صفحه نشر دهند که عکس هزار و یک شاعر از شعرای معاصر با شرح حالشان و یک رباعی اثرِ فکرشان در آنجا درج شود. امّا شرایطِ شعر:

۱) باید رباعی در وزنِ لا حول و لا قوة اِلّا بالله باشد و نام فردوسی و شاهنشاه ذی‌جاه اعلیحضرتِ پهلوی در او ذکر شود.

۲) عکس و تاریخ تولد و نام پدر و آدرس صریح

۳) سی ریال حقِ گراور و سی ریال آبونمان یک‌سالهٔ مجله را با پستِ دوقبضه به عنوان مدیر مسئول بفرستند.

جایزه را هم به قید قرعه‌کشی (لابُد چون همه شاهکار بی‌مانند است و ...) در حضور رئیس انجمن ادبی شاهزادهٔ افسر خواهند داد. مبلغ جایزه: هزار ریال یعنی یکصد تومان.

یک نمونهٔ دیگر از طرزِ تلقّیِ گردانندگان این مجله: در شمارهٔ ۵۳، ص۳، نوشته‌اند: مثنویِ ذیل یکی از شاهکارهای ادبیِ حضرت اجل آقای سرهنگ اخگر است که اشهد بالله واجدِ مضامین بکر و عام‌المنفعه می‌باشد: «چراغ برق» مضمون بکر آن این است که شاعر می‌فرماید: دیدم چراغ برق خیابان را روشن کرده، پروانه‌ها دورِ آن جمع‌اند. بعد چراغ خاموش شد. همه‌شان رفتند. به نظرم رسید که باید منبعِ روشنی را یافت. روشنیِ چراغِ برق اصالت ندارد.» این است تمام تازگی و بکریِ مضمون این شاهکار.

تنها مضمون شعرها نیست که مبتذل است، زبان نیز در کمال ابتذال است. در همان شمارهٔ اول، ص۳، شعری چاپ شده و در آن این بیت جلب توجه می‌کند:

مَهِ دی که آبِ روان برفسرد

روانِ نباتی ز سرمای مُرد

که دو غلط آشکار در یک بیت دارد: یکی سرمای (با افزودنِ ی در حالتِ غیراضافی و دیگر برفسرد که نه در فارسی معاصر کاربُرد دارد نه در قدیم در متونِ کهن دیده شده است.) عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگو. در یکی از شماره‌های همین مجله (شمارهٔ مسلسل ۵۱، سال دوم، ۷ خرداد ۱۳۱۴) غزلی از غلامرضا روحانی چاپ شده که در آن به نقدِ ایماژهای شعرِ کلاسیک فارسی پرداخته به مطلع:

سال‌ها هر شاعری پابندِ زلفِ یار شد

و در همین شعر از بی‌رواجیِ شعر زمانه سخن گفته:

شاعری گفت از چه رونق نیست در بازار شعر
گفتمش: روح ادب بیزار از این بازار شد

ظاهراً قبل از او نوعی خبوشانی (متوفی ۱۰۱۹) در مثنوی سوز و گدازِ خود اشاره‌ای دارد به ابتذال نوع ایماژهای شعر فارسی و از زبان ممدوح خود اعتراضی را نقل می‌کند که این حرف‌ها دیگر کهنه شده است.[۱]

از شاعران برجستهٔ معاصرِ کانون شعرا که در این سال‌ها زنده بوده‌اند، از قبیل فرّخی یزدی، پروین اعتصامی و ملک‌الشعرای بهار، خوشبختانه، شعری در این مجله ندیدم و بسیار هم طبیعی است.

مجلهٔ مهر، که شمارهٔ اولِ سال اول آن در خرداد ۱۳۱۲ نشر یافته است، از بابت عرضه‌داشتِ ترجمهٔ شعر فرنگی، در عصرِ خود همان مقام را دارد که بهارِ اعتصام‌الملک در عصر خود داشته است. در شمارهٔ اول، آنچه از ترجمهٔ شعرِ فرنگی دیده می‌شود عبارت است از «از تغزلاتِ شکسپیر»، ترجمهٔ مسعود فرزاد، ص۴۶۹، «عشق در ویرانه» از براونینگ، باز هم به ترجمهٔ فرزاد، ص۶۲۹، چند شعر عاشقانهٔ «آناکرئون[۲]» به ترجمهٔ خانلری، ص۶۲۹، باز «از تغزلات شکسپیر»، به ترجمهٔ فرزاد، ص۷۱۵ و «به هلن» اثرِ ادگار آلن پو، به ترجمهٔ فرزاد، ص۷۸۱، باز «هانری هاینه» به ترجمهٔ خانلری، ص۸۸۸ و «در زندان ردینگ» اثرِ اُسکار وایلد، به ترجمهٔ فرزاد، ص۸۹۷.

سال دوم مجلهٔ مهر از خرداد ۱۳۱۳ شروع شده است و در آن شعر «بزم اسکندر»، اثرِ جان درایدن[۳]، به ترجمهٔ مسعود فرزاد آمده است (ص۶۶). سال سوم در خرداد ۱۳۱۴ نشر یافته و در آن «بلبل» اثرِ جان کیتز[۴]، به ترجمهٔ صورتگر، ص۱۲۵، و «بازگشت» اثر هانری هاینه، به ترجمهٔ نصرالله فلسفی ص۴۸۱، «مرگ سقراطِ» لامارتین، به ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا، در چند شماره آمده است. از ۵۸۹ آغاز می‌شود «شکوفه» از هریک[۵] به ترجمهٔ نصرالله سروش، ص۶۸۹، و معرفی کپلینگ[۶] و شعر «اگر» او به ترجمهٔ صورتگر،

---

۱. سوز و گداز، نوعی خبوشانی، ۱۹.

2. Anacreon (572-488 B.C.) شاعر یونانی

3. Dryden, John (1631-1700) شاعر انگلیسی

4. Keats, John (1795-1821) شاعر انگلیسی

5. Herrick, Robert (1591-1674) شاعر انگلیسی

6. Kipling, Rudyard (1865-1936) نویسندهٔ انگلیسی

ص۱۰۰۵ و نیز «سرود زندگانی»، اثر ماتیو آرنولد[1]، به ترجمهٔ صورتگر، ص۱۰۰۹، باز از غزل‌های شکسپیر (۶ غزلِ دیگر) به ترجمهٔ م. فرزاد، در ص۱۱۸۵ و چهار غزل دیگر از همو ۱۲۴۲. در سال چهارم مجلهٔ مهر، که در ۱۳۱۵ نشر یافته، شعر «عشق و دوستی» اثرِ جان کیتز، به ترجمهٔ صورتگر، ص۹۶ و شعرِ «دیگر گذشته است» اثرِ رابرت براونینگ، باز هم به ترجمهٔ صورتگر، در ص۱۹۶، در سال پنجم مجلهٔ مهر (خرداد ۱۳۱۶-۱۳۱۷) «فلسفهٔ عشق» شلی به ترجمهٔ ابوالقاسم فیضی ۶۸۴ و «جمال حقیقی»، اثر ت. کرو[2]، به ترجمهٔ فیضی، ص۸۰۶ و «ای عشق» تاگور، به ترجمهٔ همو، ص۹۳۲، و شعرِ «همه به خدا می‌گرایند» هم از تاگور، به ترجمهٔ فیضی، ص۱۰۲۷، «بهشت گم‌شدهٔ»[3] میلتون در چند شمارهٔ این دورهٔ مهر، به ترجمهٔ عباس آریان‌پور کاشانی آمده است، ص۶۲ به بعد. سال ششم مجلهٔ مهر در خرداد ۱۳۱۷ آغاز شده است و در آن «یادگار»، اثر لامارتین، به ترجمهٔ صفا، ص۱۲۹، و «هنگام شب» از هانری هاینه، به ترجمهٔ همو، ص۱۳۳، «خیال دوست» (نام اصلیِ قطعهٔ آنابلی است) از ادگار آلن پو، ص۱۳۸، آمده است ولی نام مترجم معلوم نیست. همچنین «غزلیات شکسپیر» که باز نام مترجم ندارد، ص۱۸۹، و «استقلال نفس» اثرِ ماتیو آرنولد، در ص۱۹۱، که نام مترجم ذکر نشده است. «نخستین عشق»، اثر الفرد دو موسه، در ص۳۳۲، به ترجمهٔ انوشروانی آمده است، و «از غزلیات شکسپیر» (سه غزل) بدون نام مترجم در ص۳۳۱ دیده می‌شود. احتمالاً این ترجمه‌ها از غزل‌های شکسپیر باید کار مجید موقر مدیر مجله باشد، زیرا دو شمارهٔ بعد که در ص۴۱۲ دو غزل از شکسپیر چاپ شده تصریح گردیده است که مترجم مجید موقر است.

مجلهٔ ارمغان که به کوشش و مجاهدت شادروان حسن وحید دستگردی (۱۲۹۸-۱۳۶۱ هق)، که افزون بر بیست سال در تهران انتشار می‌یافته و پس از وفاتِ آن مرحوم سال‌ها توسط فرزندش نشر یافته، از منظرِ چاپ مقالات مفید در باب زبان و ادبِ فارسی، در دورهٔ بیست‌سالهٔ پهلوی اول، مجلهٔ بسیار ارزشمندی است، ولی از منظر بحثِ ما که انتقالِ شیوهٔ شاعران فرنگی به شعرِ فارسی است، چندان میدانی ندارد. با

---

1. Arnold, Matthew (1822-1888) شاعر و ناقد انگلیسی

2. Crewe, T. (1842-1888) شاعر انگلیسی

3. Paradise Lost (1665)

این‌همه کنفرانس هانری ماسه[1] را در باب تأثیر ادبیات ایران در ادبیات فرانسه، در سال چهارم، ص۶۶ به بعد چاپ کرده و در سال ششم نوشته‌های شادروان حسین پژمان بختیاری در باب «شعرای فرانسه» ص۶۱۶ و نیز در سال هفتم، ص۵۴ و شعر پوشکین به ترجمهٔ منظوم وحید در سال سوم، ص۳۴۰-۳۶۰ و ترجمهٔ منظوم شعری از سولی پرودم، ج۲، شمارهٔ۴، ص۳۴ و قطعه‌ای از بالزاک[2] «شاعر فرانسوی» به ترجمهٔ غلام‌علی خراسانی، سال دوم، شمارهٔ ۸ و۹، ص۱۴، در همین سال دوم ترجمهٔ تاجر ونیزیِ[3] شکسپیر به‌وسیلهٔ علی‌اصغر حکمت در شماره‌های ۸ و۹، ص۱۸ و «ترجمه از دیکسیونر فلسفی[4] ولتر» در سال دوم شمارهٔ ۱۱، ص۲۰. از ادبیاتِ ترکی معاصر شعری به عنوان «دختر جوان» به ترجمهٔ محمد [ضیاء] هشترودی، در سال اول، شمارهٔ ۳، ص۳۴ دیده می‌شود و در همان سال، شمارهٔ ۶ و۷، ص۲۲، «از امثال لافونتن»، به ترجمهٔ منظوم علی‌اصغر حکمت.

ارمغان با تجدد ادبی ــ آن گونه‌ای که بهار و ایرج و عارف و عشقی و شعرای مرکزِ تبریز طرفدارِ آن بودند ــ چندان میانهٔ خوشی نداشته و در جلد سوم، ص۱۸۹، حمله‌ای دارد بر کسانی که از قاآنی انتقاد می‌کنند و منظورش، به احتمال بسیار زیاد، ملک‌الشعراء بهار است و گاه نسبت به بهار با لحنِ بغض‌آلودی انتقاد می‌کند، به کنایه.

در مرحلهٔ سوم، فضا ناگهان عوض می‌شود. شعرهای شاعرانی از نوع آراگون و الوار و مایاکوفسکی، استفن اسپندر[5]، و ناظم حکمت و پابلو نرودا[6] شعر را به طرفِ مقاصدِ سیاسی و نوعی رمزگرایی اجتماعی می‌بَرَد. اگرچه هنوز شعرهای رمانتیک، در تمام مطبوعات ترجمه می‌شوند و حضور دارند، چیزی باید وارد صحنه شود تا چیزی دیگر برای او جا باز کند. شیفتگی شاگردان نیما و حتی شخص نیما (در سال‌های بعد از شهریور بیست) به شعرهای اجتماعی و سیاسی چیزی نیست که نیازی به آوردن شاهد

---

1. Masse, H. (1886-1969) خاورشناس فرانسوی
2. Balzac, Honoré de (1799-1850) نویسندهٔ فرانسوی
3. *Merchant of Venice* (1596)
4. *Dictionnaire Philosophique* (1764)
5. Spender, Stephen (1909-1995) شاعر انگلیسی
6. Neruda, Pablo (1904-1973)

خاص داشته باشد. کار شب‌پا، مرغ آمین، (از نیما) و «حرفِ آخر» از شاملو صداهای جدیدی هستند در شعرِ فارسیِ این سال‌ها که از تجربهٔ شعر تعلیمی و حتی رُمانتیک عبور کرده و خود را به سطح نوعی رمزگرایی اجتماعی رسانده‌اند. وجهِ غالب یا عنصر dominant و آن صدایی که جاذبهٔ اصلی را شکل می‌دهد این گونه شعرها است.

در دورهٔ سوم که از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای مرداد ۱۳۳۲ را فرامی‌گیرد چند مجلهٔ برجسته و پیشرو داریم که در صدرِ همه سخن و پس از آن مردم و پیام نو و روزگار نو قابل یادآوری است. در مجلهٔ مردم شعرهای استفن اسپندر، پوشکین، لانگ‌فلو[۱]، مایاکوفسکی، پابلو نرودا، والتر دو لا مر[۲]، والت ویتمن[۳]، و ورا اینبر[۴] دیده می‌شود و در روزگار نو شعرهای الیوت، امیلی برونته[۵]، فرانسیس تامپسون[۶]، میزفیلد[۷]، شکسپیر، کالریج[۸]، والتر دو لا مر (همه از شعرای انگلیسی). مجلهٔ پیام نو نیز به نشر ترجمه‌هایی از شعر فرنگی پرداخته، ازجمله شعرهای پوشکین (هفت شعر)، بلوک[۹]، کریلف[۱۰] (دو شعر) لرمانتف[۱۱] (سه شعر)، نکراسف[۱۲] (دو شعر)، و ناظم حکمت (به‌جز ناظم حکمت همه روسی). سخن که بعد از کودتا نیز تا سقوط سلطنت ادامه داشته، در دورهٔ مورد بحثِ ما و یکی دو سال بعد از آن شعرهایی دارد از آراگون، لویی آرمسترانگ (آهنگ‌های او)، آلن سیکلر، آنا دو نوای[۱۳]، ایبسن[۱۴]، امیلی برونته، بودلر[۱۵] (دو شعر)، پلاخا (آرتور

---

1. Longfellow, Henry Wadsworth (1807-1882) شاعر امریکایی
2. De la Mare, Walter (1873-1956) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی
3. Whitman, Walt (1819-1892) شاعر امریکایی
4. Inber, Vera (1890 متولد) شاعر و نویسندهٔ روس
5. Brontë, Emily Jane (1818-1848) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی
6. Thompson, Francis (1859-1907) شاعر انگلیسی
7. Masefield, John (1878-1967) شاعر و ناقد انگلیسی
8. Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834) شاعر انگلیسی
9. Blok, Aleksandr (1880-1921) شاعر روس
10. Krylov, Ivan Andrevich (1768-1844) فابل‌نویس روس
11. Lermontov, Mikhail Yurievich (1814-1841) شاعر و نویسندهٔ روس
12. Nekrasov, Nikolai (1877-1821) شاعر و روزنامه‌نگارِ روس
13. De Noailles, Anna (1876-1933) کنتس دونوای
14. Ibsen, Henrik (1828-1906) شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی
15. Baudelaire, Charles-Pierre (1821-1867) شاعر فرانسوی

سرانو)[1] تنیسون، تاگور (سه شعر) چاتو پادیا (هاریندات)، خیمه‌نز[2]، لوکنت دو لیل[3]، فیلیپ دومن، دی واکر، میلان راکیج[4]، سولی پرودم[5]، شلی، شیلر (سه شعر)، ژان کامپرت، کریلف، لانگ‌فلو، گوته (دو شعر) سیدنی لانیر، لرمانتف، پی‌یر لوئیس (سه شعر)، میکل آنژ[6]، مایاکوفسکی، لئون موسیناک، آندره موریل، نکراسف، مالزیان (شاعر ارمنی)، پل والری[7]، والت ویتمن، والتر دو لا مر، زیری ولکر[8] (دو شعر)، سیدنی[9] و ییتز[10].

در مجلهٔ مردم (نامهٔ مردم نام اصلی است) سال اول، دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول، مهر ۱۳۲۵، «از گهواره‌ای که پیوسته می‌جنبد»، اثر والت ویتمن، به ترجمهٔ احسان طبری، ص ۶۰، آمده است که ظاهراً در شعرِ «در هرچه هست و نیست» نادرپور هم تأثیر آن را می‌توان مشاهده کرد. «رؤیای یک برده» از لانگ‌فلو، به ترجمهٔ صادق چوبک در شمارهٔ ۶، ص ۱۶ شعری است اجتماعی و انقلابی و «روی نای تیرهٔ پشت»، اثر مایاکوفسکی، به ترجمهٔ احسان طبری، ص ۲۵، هم به‌لحاظِ مضمون و نوعِ استعاره‌ها و صُوَرِ خیال و هم به‌لحاظِ رتوریکِ شعر روی احمد شاملو و شعرِ «حرفِ آَخر» اثری آشکار باقی گذاشته است که جای دیگر هم دربارهٔ آن سخن گفته‌ایم. شعر «بُرهان قاطعِ سلاطین»، اثر استفن اسپندر، به ترجمهٔ احسان طبری، در شمارهٔ ۱۰، ص ۲۰، آمده است و «پیغامبر»، اثر پوشکین، به ترجمهٔ مینوی، شمارهٔ ۱۰، ص ۳۳، که ترجمه‌ای است منظوم به صورت قطعه‌ای کلاسیک.

در سال دوم مجلهٔ مردم (رزم به‌جای ماهانهٔ مردم)، مهر ۱۳۲۶، شعر «شنوندگان»، اثر

---

1. Plaja, Arturo Serrano (1909-1979) شاعر فرانسوی
2. Jiménez, Juan Ramón (1881-1958) شاعر اسپانیایی
3. Leconte de Lisle Charles-Marie (1818-1894) شاعر فرانسوی
4. Rakić, Milan (1876-1938) شاعرِ صِرْب
5. Sully Prodhomme (1839-1907) شاعر و ناقد فرانسوی
6. Michelangelo (1475-1564) نقاش و شاعر ایتالیایی
7. Valéry, Paul (1871-1945) ادیب و شاعر فرانسوی
8. Wolker, Jiři (1900-1924) شاعر چک
9. Sidney, Philip (1586-1554) شاید منظور شاعر انگلیسی است
10. Yeats, William Butler (1865-1939) شاعر ایرلندی

والتر دو لا مر، به ترجمهٔ احسان طبری آمده است که بعدها روی نادرپور اثر گذاشته و در شعرِ «مسافر»[1] آن عبارت آغازِ شعرِ والتر دو لا مر را در پیشانیِ شعرِ خود نهاده است، شمارهٔ ۱، ص۳۲، شعر «شهدای میدان»، اثر پابلو نرودا، به ترجمهٔ کاظم آملی، در شمارهٔ ۳، ص۵۵، دیده می‌شود و در شمارهٔ ۶، ص۷۲، شعری با عنوان «مجاری آب» از ورا اینبر (که از شعرای معاصر شوروی آن روزگار بوده است) ترجمه شده ولی نام مترجم ذکر نشده است.

در مجلهٔ روزگار نو، که از تابستان ۱۹۴۱ به بعد به مدت پنج سال، سالی چهار شماره نشر یافته است، در شمارهٔ اول، ص۶، شعرِ «یوزِ خدا» اثرِ فرانسیس تامپسون، به ترجمهٔ مجتبی مینوی، آمده است و در شمارهٔ ۲، ص۶۴، «یاد دوست»، اثر امیلی برونته، به ترجمهٔ موقّرِ بالیوزی. در همان شماره، ص۶۶، جان میزفیلد معرفی شده است، با ترجمهٔ نمونه‌هایی از شعرِ او. در سال دوم، شمارهٔ سوم، ص۳۸، تحت عنوانِ «شعرای معاصر انگلیس»، والتر دو لا مر معرفی شده است و در همان شماره مسعود فرزاد به ترجمهٔ «دریانورد فرتوت»[2]، اثرِ بسیار معروف کالریج پرداخته است. در شمارهٔ ۲، سال چهارم، شعرِ معروف شکسپیر، در نمایشنامهٔ هملت، «به بودن یا نبودن»، به ترجمهٔ مجتبی مینوی، آمده است و تاریخ ترجمه ژانویهٔ ۱۹۴۴ است. در شمارهٔ ۴، سال۴، ص۳، مقاله‌ای دربارهٔ الیوت و تأثیرِ او در شعرِ انگلیسی آمده است و منظومهٔ بسیار معروف او چهار آهنگ[3] معرفی شده است و در همین سال، در چند شماره، خانوادهٔ سیتول به‌تفصیل معرفی شده‌اند.

در مجلهٔ پیام نو (نشریهٔ انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، که شمارهٔ اول آن در مرداد ۱۳۲۳ نشر یافته است)، در شمارهٔ ۱، ص۵، «کاخ یادگار»، اثرِ پوشکین، به ترجمهٔ منظوم خانلری، دیده می‌شود و «فابل‌های کریلف» همراه بحثی از رعدی آذرخشی، در شمارهٔ ۳، ص۱۷۴، «بلبل و خر»، اثر کریلف، به ترجمهٔ منظوم رشید یاسمی، در شمارهٔ ۳، ص ۱۸۱، دیده می‌شود. دیگر فابل‌های کریلف نیز با عنوان «ماهی و خرچنگ و ...» به ترجمهٔ منظوم رعدی در شمارهٔ ۳، ص۱۸۲ و «غیبگو»، به ترجمهٔ منظوم حبیب یغمایی،

---

۱. سرمهٔ خورشید، چاپ دوم، مروارید، ۱۳۴۸ صفحهٔ ۳۳-۳۶.

2. The Ancient Mariner

3. *Four Quartets*

در شمارهٔ ۳، ص۱۸۳، دیده می‌شود و نیز «سگ کوچک و فیل» به ترجمهٔ منظوم سیامک یاسمی، در شمارهٔ ۳، ص۱۸۴، «کاخ یادگار» به ترجمهٔ منظوم (به نظم آزاد) ابوالقاسم لاهوتی، در شمارهٔ ۶، ص۲۷، دیده می‌شود و در شمارهٔ ۷، ص ۴۰، خانلری یادآور شده است که هنگام ترجمهٔ «دختر سلطان» پوشکین، از یک گفتگو که در آن‌جا وجود داشته است، شعر «عقاب» را الهام گرفته است. در شمارهٔ ۸، ص ۳۱، «شاعر و فرد و جامعه»، اثر نکراسوف، به ترجمهٔ منظوم یزدان‌بخش قهرمان، آمده است. در سال دومِ پیام نو، شمارهٔ ۱، ص۵۵، تنها «سوکنامه»، اثر پوشکین، به ترجمهٔ منظوم حبیب یغمایی، دیده می‌شود. ولی در سال سوم، در شمارهٔ ۲، ص۹، مقالهٔ «پوشکین و شعر فارسی»، به قلم علی‌اصغر حکمت چاپ شده است که در آن بحثی آمده است پیرامون ترجمه‌هایی که از پوشکین در زبان فارسی وجود دارد و در آنجا اشاره می‌کند به قصیدهٔ میرزا فتح‌علی آخوندزاده در رثای پوشکین و به نقل ابیاتی از آن می‌پردازد، همزاه با توضیحاتی که ضرورت داشته است. در شمارهٔ دوم، ص۸۹، بزرگ علوی به معرفی الکساندر بلوک پرداخته است و در همان شماره «پتروگرادِ ۱۹۱۴»، اثر آ. بلوک، ترجمه شده است، ولی نام مترجم ثبت نشده است. در شمارهٔ سوم، ص۹۶، کریم کشاورز به معرفی نکراسف پرداخته و در ص۶۲ همان شماره سعید نفیسی ترجمهٔ منظومی از «رباخوار» نکراسف ارائه داده است. سال چهارم، شمارهٔ ۲ و۳، ص۱۶۴، «ساغر حیات»، اثر لرمانتف، به ترجمهٔ منظوم نواب صفا، آمده است و در شمارهٔ ۴، ص۳۲، «گل»، اثر پوشکین، به ترجمهٔ منظوم منصور منصوری. در شمارهٔ ۴، ص۴۷، شعری از پوشکین با عنوان اقتباس و ترجمهٔ وحید دستگردی دیده می‌شود و در شمارهٔ ۵، ص۳۶، «بشنو از نیِ» لرمانتف، به ترجمهٔ منظوم ابوالحسن ورزی؛ در شمارهٔ ۶ و۷ سال چهارم، ص۲۷ به بعد، «نوراهب» منظومهٔ لرمانتف، به ترجمهٔ منظوم ایرج علی‌آبادی، آمده است در ۲۶ قسمت و حدود ۱۸ صفحه به صورت چهارپاره و از آنجا که به معلم روسیِ خود تقدیم کرده است، باید ترجمه از زبان روسی انجام شده باشد. در دورهٔ ششم پیام نو «به یاد دارم»، اثرِ ناظم حکمت به شعر فارسی ترجمه شده است. «از آرزو» در شمارهٔ ۵، ص۲۲ و نیز «زندانی»، اثر پوشکین، به ترجمهٔ مجید مجید، ص ۱۰ نیز «ابر» از پوشکین به ترجمهٔ چغانی در شمارهٔ ۱۲، ص۴۹.

مجلهٔ سخن که سال اول آن، در خرداد ۱۳۲۲ آغاز شده، یکی از مهم‌ترین نشریاتی است که در تحولِ ادبیات و هنر و فرهنگ ایران در قرن بیستم تأثیر چشم‌گیر داشته است. در دورهٔ سی‌سالهٔ سخن، حجم قابل ملاحظه‌ای از ترجمهٔ شعر فرنگی و شعر زبان‌های دیگر دنیا آمده است که به‌تنهایی می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه قرار گیرد و فصل درازدامنی از مباحثِ مربوط به ادبیات تطبیقی را در زبان فارسی شکل دهد.

در این دوره ما با مجلهٔ سخن تا سال پنجم (۱۳۳۲-۱۳۳۳) بیشتر سروکار داریم و در باب دوره‌های بعد از آن در مبحث دیگری سخن خواهیم گفت.

در شمارهٔ نخستِ سخن، خرداد ۱۳۲۲، با عنوان ادبیات جنگ شعری ترجمه شده است از آلن سیگلر امریکایی که «با مرگ وعده‌ای دارم» نام گرفته است، ص۲۵، و در ص۳۲، همان شماره، «از اشعارِ چینی» نمونه‌ای آمده است و در ص۷۲ «دوست مهجور»، از ادبیات چکسلواکی (ژیری ولکر) آمده است؛ در ص۸۵ «سرود گرشا» از نکراسف و شعر «شنوندگانِ» والتر دو لا مر نقل از مجلهٔ روزگارِ نو، ج۲، شمارهٔ سوم. این همان شعری است که طبری نیز آن را در مجلهٔ مردم ترجمه کرده بود (ص۱۴۴، سال اولِ سخن). در ص۱۶۷ همین دورهٔ سخن، شعر «خرمن» از ژیری و لکر (شاعر چک) آمده و شعر «جنگ» از اشعارِ شیلر (به‌طور نثر)، در ص۱۹۹؛ نیز در همین شماره شعرِ «دعا» از سولی پرودم، ص۲۳۶، و در همین دوره «وقتی به شهرتِ فاتحان بزرگ می‌اندیشم» از والت ویتمن، به ترجمهٔ م.م. و «ای دوست، هنگامی که ...» همراه معرفی والت ویتمن از طبری در ص۳۰۷. «نو راهب» از لرمانتف به صورت نثر و داستان نیز ترجمه شده است و نام مترجم آن نیامده، ص۳۲۵؛ «دشمن»، اثر بودلر، به ترجمهٔ ناصر ایران‌دوست، در ص۳۳۲، آمده است. «ساحل دورِ» ماتیو آرنولد، به ترجمهٔ محمود صناعی در ص۴۴۲؛ «قلب هالیمار»، اثر لو کنت دو لیل، به ترجمهٔ افکاری در ص۴۹۰ و «سرود»، اثرِ پیرلوئیس، بدون نامِ مترجم، در ص۵۹۵.

سال دوم سخن از بابت گسترش ترجمهٔ شعرِ فرنگی بارورتر است. «درود بر شب» اثرِ پیر لوئیس که در ص۳۷ آمده بعدها در شعرِ نادرپور تأثیر خود را آشکار کرده است. «روزگار مردگان»، اثر فیلیپِ دومن، بدون نام مترجم، در ص۹۲ دیده می‌شود و شعر «اگر در جنگ پیروز می‌شدیم» از لک‌نر آلمانی در ص۲۰۱، که باز هم نام مترجم آن ذکر نشده

است. شعر «قربانی» اثرِ لئون موسیناک (فرانسه) در صص۲۶۳-۲۶۴ آمده است بدون نام مترجم؛ «نیمشب مهتاب»، اثر لویس لوران، شاعر معاصر فرانسوی، در ص۳۴۸؛ «شاعر زندانی»، اثر آندره موریل (شاعر فرانسوی که در جنگ و اسارتِ جنگی مرده است)؛ از غزل‌های گوته «یافته»، به ترجمهٔ ش.ن.، در ص۳۶۹، دیده می‌شود. شعرِ «میراث» اثرِ میلان راکیج (۱۸۷۶-۱۹۳۸) (شاعر اهل یوگسلاوی)، که در ص۳۷۶ چاپ شده است خواننده را بی‌اختیار به یادِ شعرِ «میراث»، شاهکار معروفِ اخوان ثالث می‌اندازد که ده‌ـدوازده سال بعد از این تاریخ سروده شده است. این نکته سر سوزنی از اهمّیت آن شاهکارِ بی‌مانندِ اخوان ثالث نمی‌کاهد، ولی خواننده ممکن است به یاد آورد که موضوع این شعر و موضوع شعر اخوان هردو تلاشی است که نسلی برای تغییر و تحول می‌کنند (در شعرِ راکیج: پیوند زدن درخت‌ها و در شعر اخوان: تبدیل جامهٔ کهن به جامهٔ نو، هرچند اخوان از تم پیوند زدن در شاهکار دیگری به نام «پیوندهای باغ» گویا چیزی در ذهن داشته است.) مصراع‌هایی از نوعِ:

امروز حس می‌کنم که در رگ‌های من
خونِ نیاکانِ خشن و دلیرم روان است (راکیج)

و مصراع اخوان:

من یقین دارم که در رگ‌های من خون رسولی یا امامی نیست
نیز خونِ هیچ خان و پادشاهی نیست

بی‌اختیار یکدیگر را تداعی می‌کنند و نیز عنوان «میراث» که مشترک میان هردو شاعر است و کدام شاهکاری در ادبیاتِ بشری می‌توان یافت که چیزی از گذشتهٔ همان ادبیات یا ادبیات قوم دیگری را فرایاد نیاورد. اگر چنین موردی پیدا شود، در ارزش و جاودانگیِ چنان شعری باید تردید کرد که هیچ متنِ پنهانی[1] را در خود ندارد.

در همان‌جا شعرِ «غم و شادی»، اثرِ تنیسون، به ترجمهٔ هوشنگ بهار آمده است و شعر «افتخار»، اثر لویی آراگون، بدون نام مترجم، در ص۴۵۹؛ نیز «ساعت مجازات»، از غزل‌های پل الوار، ص۴۹۲، بدون نام مترجم؛ شعرهای «ای دل سرکش»، اثرِ ژان

---

1. intertextuality

کامپرت هلندی و نیز شعرِ «اعدام»، اثر یک شاعر ناشناس هلندی در ص ۵۹۰، دیده می‌شود، باز هم بدون نام مترجم. در ص ۶۹۴، اقتراح «کبوتر و عقاب» اثر گوته آمده است و در ص ۷۳۶ «تقسیم زمین»، اثر شیلر، که ترجمهٔ دیگری از آن را در آغاز این قرن در مجلهٔ بهار اعتصام‌الملک قبلاً دیده بودیم. «ندیم شیر» اثرِ کریلف در ص ۷۸۲ و «نغمهٔ شب‌های خزانی»، اثرِ لُرد وانستیارات، به ترجمهٔ منظوم پسیان، در ص ۸۸۱ دیده می‌شود.

در دورهٔ سوم سخن که به سال ۱۳۲۵ هش آغاز شده است «اینجا کسی نمی‌گرید»، اثرِ آرتور سرانو پلاژا (از اسپانیا) ترجمه شده است، به قلم ز.خ. (ظ: زهرا خانلری)، ص ۱۲۵؛ «منم‌منمِ» تاگور، ص ۱۴۰؛ و «آن را می‌جویم که نمی‌توانم یافت»، ص ۱۹۱، هم از تاگور، که بی‌آن‌که من کوچک‌ترین توجهی به آن داشته بوده باشم، یادآورِ:

آنچه می‌خواهم نمی‌بینم
و آنچه می‌بینم نمی‌خواهم[1]

شعری از «در کوچه‌باغ‌های نشابور» است و بعضی از ناقدان هم که اینک نامشان را به یاد نمی‌آورم به همین نکته اشاره کرده بودند. اعتراف می‌کنم که من در سال‌های نوجوانی (حدود ۱۵-۱۶ سالگی) دوره‌های سخن را در کتابخانهٔ آستانقدس خوانده‌ام و حتماً همین شماره را هم دیده‌ام ولی قسم حضرت عباس می‌خورم که وقتی آن شعر را گفته‌ام هرگز از چنین شعری خبر نداشته‌ام، با این‌همه اگر آن شعرِ من در زبان فارسی اعتباری داشته باشد ــ که در حافظه‌های بسیاری راه یافته است ــ چیزی از اهمیتِ آن کاسته نخواهد شد. گذشته از این، در ادبیاتِ قدیم خودمان هم (فارسی و عربی) شبیه چنین سخنی را بعدها دیده‌ام. بگذریم. در شعر، «فرم» و صورت است که به شاعر تعلّق دارد، مضمون، همان‌گونه که جاحظ و جُرجانی گفته‌اند امری است مطروحهٔ در طریق. حال که حرف به اینجا کشید، این مطلب را که به تفصیل تمام در جای دیگر نوشته‌ام، در اینجا هم به اختصار بگویم که من شعرِ فرنگی را بسیار خوانده‌ام و یکی از مشغله‌های شبانه‌روزیِ من است. یقین دارم که این شعرها، در گوشه و کنار شعرهای من ممکن است جایی خود

---

۱. در المعجم، چاپ استاد مدرسِ رضوی، ۴۶۲، می‌خوانیم: یکی از فضلا و اُمرای کلام را پرسیدند که «چرا شعر نمی‌گویی؟» گفت: «از بهرِ آنک چنانک می‌خواهم کی آید نمی‌آید و آنچ فراز می‌آید نمی‌خواهم.»

را آشکار کنند. پیشاپیش تأثیرپذیری خودم را از تمام شعرای عالَم می‌پذیرم. آنهایی را که در هنگام سرودن شعر متوجه تأثیرپذیری خود بوده‌ام یادآور شده‌ام و آنهایی را که نبوده‌ام به آیندگان واگذار می‌کنم. این سخن را نه در دفاع از خودم یا شاملو یا خانلری یا اخوان می‌گویم که در دفاع از هر شاعری می‌گویم که در ادبیاتِ ملتی شعری بیافرینند که در متن آن زبان اعتبار داشته باشد و در عین حال متأثر از شعرِ شاعری دیگر باشد. بگذریم.

در همین دورهٔ سوم سخن «رؤیای پاریسی» اثرِ شارل بودلر، در صفحات ۲۱۱-۲۱۳ دیده می‌شود، باز بدون نام مترجم و «شکوهٔ دلدار» از شاعرِ هندی هاریندارت چاتو پادیا که مترجم آن پ.ن. است یعنی پرویز ناتل خانلری و هم این‌جا باید یادآور شوم که اعَمِّ اغلبِ شعرهایی که در سخن ترجمه شده و نام مترجم آن یاد نشده، ترجمهٔ خانلری است.

در ص۶۱۹ همین دوره چند شعر راپوسنی به ترجمهٔ احمد شاملو دیده می‌شود که شعرِ «سوسکِ طلایی» عیناً یادآور شعرِ «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» نیما است و «مرغ باران» نیز یادآور شعرِ شاملو است.[1]

سال چهارمِ سخن در ۱۳۳۱ آغاز شده است. «حاضرجوابیِ دلدار» شعری است از رمبو، به ترجمهٔ نادر نادرپور، ص۱۲۳؛ «اعترافِ» بودلر، به ترجمهٔ همو، در ص۱۹۶؛ شعرِ «دربارهٔ شب»، اثرِ میکل‌آنژ، به ترجمهٔ ن، در ص۳۹۷؛ «سرود انگوسِ ولگرد»، اثرِ ییتز، به ترجمهٔ پ، در ص۴۶۶؛ شعر «بیشهٔ محبت»، اثر پل والری، به ترجمهٔ پ در ص۴۶۷ دیده می‌شود و «جنگ و صلح» مایاکوفسکی، به ترجمهٔ ن در ص۴۹۲-۴۹۳ همین دوره؛ «نغمهٔ شامگاه»، اثرِ سیدنی لانیر امریکایی به وسیلهٔ پسیان به گونهٔ منظوم ترجمه شده

---

۱. آقای عبدالعلی دستغیب هم در کتاب نقدِ آثار احمد شاملو (کتاب میرا، ۱۳۵۲، صص۱۲۴-۱۲۵) به این نکته اشاره دارد. در کتابِ *Montale and Dante* اثرِ Arshi Pipa شعری از مونتاله (۱۸۹۶-۱۹۸۱) شبیه شعرِ «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» که حشره‌ای (پروانه) Moth بر پشت پنجرهٔ او آمده است نقل شده، p. 44 و مؤلف آن را «رمزِ مرگ» می‌داند و بسیار شبیه است به همین شعرِ چینی. امّا Pipa آن شعر مونتاله را متأثر از یک شعرِ دانته می‌داند. کتاب Pipa نمونهٔ بسیار خوبی است برای مطالعهٔ تأثیر ایماژهای دانته بر یک شاعرِ معاصر. در مواردی نقطهٔ تأثیر را چنان مته به خشخاش گذاشته که مثلاً دانته در قافیه کردن دو کلمه یا طرح قافیه Rhym Patterns در "Sterpi: Serpi" (INF. XIII, 3739) بر مونتاله اثر گذاشته که او هم در ۱۹۱۶ از این قافیه سود جُسته است. مشخصات کتابِ Pipa بدین قرار است:

Montale and Dante, by Arshi Pipa, the University of Minnesota Press, Minneapolis 1968.

است و یکی از تصنیف‌های لوئی آرمسترنگ توسط فرازمند ترجمه شده است با عنوان «خداوندا شب را دراز آفریده‌ای»، ص۶۲۳؛ «غزلی از تاگور»، در ص۶۸۲، که نام مترجم یاد نشده است؛ «شعری از یسه‌نین[1]» به ترجمهٔ ن که در ص۷۰۹ آمده است و باز «غزلی از تاگور» به ترجمهٔ پ در ص۷۱۶؛ «غزل‌های چینی» از چند شاعر، به ترجمهٔ فتح اعظم، در ص۷۲۵ و «چند شعر اسپانیایی» از خیمه‌نز، به ترجمهٔ فرود هونر (= محمود صناعی)، در ص۸۵۲؛ و «تو مگریِ» (لالائی ارمنی) به ترجمهٔ اوژنی ژوزف، در ص۸۵۴.

در سال پنجم سخن (۱۳۳۲-۱۳۳۳) دو شعرِ چینی از دو شاعر ترجمه شده است، ص۲۰۱، و نام مترجم یاد نشده است؛ «بی‌آنکه باز دوستت بدارم» شعری است از آنا دونوآی، شاعرهٔ فرانسوی، به ترجمهٔ هنرمندی (ح.ه.) در ص۴۳۸؛ «چیزهای بی‌زبان»، اثر ژیری ولکر، به ترجمهٔ پ، در ص۴۴۶؛ «شعر چیست؟»، اثر دی واکر امریکایی، به ترجمهٔ مهندسی، ص۵۷۹؛ «امید»، اثر شیلر، هم به ترجمهٔ مهندسی، ص۶۵۹؛ «اندوه شامگاه»، اثرِ امیلی برونته، به ترجمهٔ هنرمندی، ص۶۵۹؛ «الباتروس»، از ایبسنِ نروژی، در ص۶۶۰، که نام مترجم نیامده است؛ «خاموشی»، اثر مالزیان (ارمنی) به ترجمهٔ اوژنی ژوزف، در ص۶۸۸؛ «روزِ بارانی»، اثرِ لانگ‌فلو، به ترجمهٔ مهندسی، در ص۶۷۸.

در مرحلهٔ چهارم، ما با ترجمهٔ شعرهای الیوت و لورکا و شاعرانی از نوعِ ایشان روبه‌رو می‌شویم. در کنارِ صدای الوار و آراگون و بودلر و رمبو، شعرِ ژاک پره‌ور، می‌تواند مفهوم تجدد ادبی را بسیار عمیق‌تر کند. هم فروغ و هم سپهری در نوآوری‌های خود از پره‌ور و الیوت متأثرند، همان گونه که شاملو از این دو شاعر و به‌ویژه از لورکا و آراگون و الوار متأثر است. در این دوره، به نسبتِ شرایطِ تاریخی و اجتماعی و فرهنگی ما، حضورِ ژرفِ این شاعران توانسته است سلیقهٔ شعری پیروان نیما (نسل شاعران مقارن جنگ جهانی دوم) را یکباره دگرگون کند. دیگر صدای رمانتیسم تولّلی و گلچین گیلانی رو به افول دارد و در کمتر مجله‌ای از مجلّاتِ پیشاهنگ با ترجمهٔ شعری از

1. Yesenin (= Esenin), Sergei Aleksandrovich (1895-1925) شاعر روس

لامارتین یا آلفرد دو موسه روبه‌رو می‌شویم.

مجلهٔ جهانِ نو، با مدیریت حسین حجازی در سال ۱۳۲۵ وارد به قلمرو مطبوعات ایران شد و از جمله مجلاتی بود که با افت و خیزهایی تا کودتای ۲۸ مرداد و حتی پس از آن ادامه یافت، گاه منظم و گاه با گسستگی‌ها. از منظرِ بحث ما که نشرِ ترجمهٔ شعرهای فرنگی است این مجله امتیازاتی داشته است. در همان شمارهٔ اول، خرداد ۱۳۲۵، مقالهٔ «شاه و جام» که بحثی است در باب تأثیرپذیری ایرج میرزا از شعرِ شیلر، شاعر آلمانی، به قلم ابوالقاسم فیضی، صص۲۳-۲۵، و ترجمهٔ شعری از لوئی ویو[1]، به ترجمهٔ محمدعلی معیّری، ص۲، و شعر «شاعر» از آلفرد دو موسه، به ترجمهٔ امیرحسن معیّری، ص ۶۰، و مقایسهٔ «زهره و منوچهرِ» ایرج میرزا با منشأ الهام آن که از شکسپیر بوده است، صص۶۳-۶۵، هم از ابوالقاسم فیضی، و شعرِ «عشق و دردمندی»، از آرمان رِنو[2]، به ترجمهٔ محمدعلی معیری، در صص۱۰۴، ۲۴۳-۲۴۵. در مقالهٔ «ادبیات در خدمتِ میهن»، نمونه‌هایی از شعر پیر امانوئل[3] و پل الوار ترجمه شده است، به ترجمهٔ م.خ. یحیوی و شعرِ معروفِ الوار دربارهٔ آزادی، شاید برای نخستین بار به زبان فارسی ترجمه شده است:

بر روی تمامِ گوشت‌ها و استخوان‌های به‌هم‌ریخته
بر روی پیشانیِ دوستان و یارانِ خود
من نامِ تو را می‌نویسم ...

که در سالهای بعد توسطِ مترجمان و شاعران متعدد ترجمه‌های آزاد و منظومِ دیگری از آن نشر یافت. در صص۲۸۲-۲۸۵ بخش دوم «ادبیات در خدمتِ میهن» بحثی دربارهٔ لویی آراگون آمده و پاره‌ای از بعضی شعرهای او ترجمه شده است. در همین مقاله بحثی در باب شاعران گمنام راهِ آزادی فرانسه نیز آمده است که از منظر آشنا کردن خوانندهٔ ایرانی با نوع عوالم روحیِ این گونه شاعران دارای کمالِ اهمیت است.

سال دوم جهانِ نو در اردیبهشت ۱۳۲۶ آغاز شده است. در این دوره در صص ۸۰-۸۶ تلخیص و ترجمه‌ای از فاوست گوته به وسیلهٔ حسینعلی سلطان‌زادهٔ پسیان آمده است که

---

1. Viau, Louis (1850-1923). داستان‌نویس فرانسوی که با نام مستعار Pierre Loti بیشتر شهرت دارد.
2. Renaud, Arman (1836-1895) شاعر فرانسوی
3. Pierre Emmanuel

در معرفی اجمالی فضای فاوست برای ایرانیان آن روزگار فایده‌مند بوده است. در خلال این ترجمه و تلخیص، در مواردی، مترجم پاره‌هایی را به نظم کلاسیک فارسی درآورده است که ازین دیدگاه نیز کاری است برجسته. در ص۲۶۸، شعر «جوانی» از آثار ورلن[۱]، به ترجمهٔ منظوم تورج فرازمند آمده است که بدین گونه پایان می‌پذیرد:

بازگو آخر چه کردی
ای که نالانی و گریان روز تا شب
گو جوانی را چه کردی
از که مغموم و پریشان می‌گزی لب؟

با تاریخِ پاریس، ۹ اوت ۱۹۴۷. این شعر را نادرپور نیز سالها بعد ترجمهٔ منظوم کرده است و در همین وزن و با عنوان «آسمان بر بام خانه»:

پرسم از خود
ای که عمری گریه کردی
باز گو آخر چه کردی
باز گو آخر جوانی را چه کردی؟

و در ص۲۷۷ شعرِ «پلِ آه»، اثرِ تامس هود[۲]، ترجمه شده است، به وسیلهٔ م.ع.ا. (احتمالاً محمدعلی اسلامی ندوشن)؛ در ص ۲۹۰ شعرِ «اگر مرا دوست می‌داری» از الیزابت برونینگ[۳]، به ترجمهٔ هم او؛ در ص۳۱۴ شعر «خاموشی‌ها»، اثرِ آرتور اوشاگنسی[۴]، شاعر انگلیسی، به ترجمهٔ م.ع.ا.؛ در ص۳۴۸ شعرِ «نمی‌دانم»، اثرِ تاگور، به ترجمهٔ شروان؛ و در ص۳۶۶ شعری از امیل ورهارن[۵]، شاعر بلژیکی، با عنوان «آسیاب بادی»، به ترجمهٔ سیروس ذکا آمده است، همراه معرفی شاعر.

سال سومِ جهانِ نو در نیمهٔ اول فروردین ۱۳۲۷ آغاز شده است، با شعرِ «دو پرنده» از تاگور، به ترجمهٔ امین عالیمرد، در ص۵؛ و شعرِ «خاطره»، اثرِ شلی، به ترجمهٔ ارسلان

---

1. Verlaine, Paul (1844-1896) شاعر فرانسوی
2. Hood, Thomas (1799-1845) شاعر انگلیسی
3. Browning, Elizabeth (1806-1861) شاعرهٔ انگلیسی
4. O'shaughnessy, Arthur (1844-1881) شاعر انگلیسی
5. Verhaeren, Émile (1855-1916) شاعر بلژیکی

نیّر نوری، ص۱۸؛ در ص۳۳ شعرِ «گلِ خاردار» از تاگور به ترجمهٔ امین عـالی‌مرد؛ در ص۵۶ شعرِ «آزادیِ» تاگور، به ترجمهٔ همو؛ در ص۸۵ شعرِ «جواهراتِ» تاگور، ص۸۶؛ در ص۹۷ «نغمه‌های چینی»، به ترجمهٔ محمدعلی اسلامی؛ در ص۱۱۴ شعرِ «زندانیِ» تاگور، به ترجمهٔ امین عالیمرد؛ نیز در ص۱۲۵ شعرِ «ترکِ جهانِ» تاگور، به ترجمهٔ همو؛ در ص۱۷۶ شعرِ «دوشیزه و شکوفه‌ها»، اثرِ تاگور، به ترجمهٔ همو؛ شعرِ «مرا یاد کن»، از آلفرد دو موسه، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد؛ در ص۲۱۶ شعرِ «به خواننده»، اثرِ تاگور، به ترجمهٔ همو «مرا فراموش مکن»، به ترجـمهٔ امـین عـالی‌مرد (هـمان داسـتانِ مـعروف، تـرجـمهٔ مـنظومِ ایـرج مـیرزا در ص۳۱۹، کـه البـته مـنشأ آن ذکـر نشـده است)؛ شـعرِ «خوشی‌ها»، از رابرت برنز[1]، اقتباس و ترجمهٔ ک. کیمیا، در ص۳۶۴؛ شعر «سفرِ» بودلر به ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، در ص۳۶۷؛ شعر «گل سرخ»، از هاراکی، به ترجمهٔ ع. مینا (= امین عالی‌مرد)، در ص۴۰۳؛ شعرِ «فوّارهٔ» بودلر، به ترجمهٔ بـهرام فـره‌وشی، ص۴۲۵؛ شعرِ «رازِ دل»، از تاگور، به ترجمهٔ ع. مینا، در ص۴۵۱؛ شـعرِ «امـید و غـم»، اثـرِ ژول دو رسگیه[2]، به ترجمهٔ عبدالرحیم نامدار، ص۵۰۵؛ شعرِ «به شب»، اثرِ شلی، به ترجمهٔ امین عـالی‌مرد، ص۵۲۸. در هـمین دوره، ص۵۹۲، شـعرِ «فـال خـوش»، اثـرِ شـاعره مارسلین دوبورد-والمر[3]، به ترجمهٔ بهرام فره‌وشی آمده است؛ نیز شعرِ «زن»، از تاگور، به ترجمهٔ ع. مینا، ص۶۳۰.

سال چهارمِ جهانِ نو در نیمهٔ اول اردیبهشت ۱۳۲۸ آغاز شده است، با «دیدگانِ تو»، اثرِ تاگور و ترجمهٔ ع. مینا، در ص۱۶؛ و در صص۵۲-۵۳ منظومهٔ نسبتاً طـولانی «شبِ بهار»، از آلفرد دو موسه، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد؛ «تمنّایِ دل»، از تاگور، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در صص۵۵ و ۵۸، «... مرا لمس کرد»، شعری از تاگور، به ترجمهٔ همو؛ شعرِ «چرا بازنمی‌گردد»، از تاگور، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص۱۹۴، «محبوبِ من بیا»، اثرِ تاگور، به ترجمهٔ ع. مینا.

در شمارهٔ اول سال ششمِ جهانِ نو، اردیبهشتِ ۱۳۳۰، «غروبگاهانِ ازدست‌رفته»، از

---

1. Burns, Robert (1759-1796) شاعر اسکاتلندی
2. Do Rességuier, Jules (1788-1862) شاعر فرانسوی
3. Desbordes-Valmore, Marceline (1786-1859) شاعرهٔ فرانسوی

گلادیس آنتورپ، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص ۲۷، «گل سرخ» از والتر دو لا مار، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص ۴۶، شعرِ کوتاهِ «نور»، از فرانسیس بوردیلون[1]، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص ۴۷، «حسد»، از رابیندرانات تاگور، ترجمهٔ پرویز بابازاده؛ در ص ۱۲۸، شعر «کتاب‌های من»، اثر رابرت ساثی[2]، به ترجمهٔ ع. مینا آمده است و در ذیل آن نوشته‌اند «از گویندگان توانای خویش خواهشمندیم مضمونِ این شعر را که از انگلیسی ترجمه شده به شعرِ فارسی درآورده برای جهانِ نو بفرستند. از اساتید عالی‌مقام و گویندگان نظم انتظار داریم این تقاضا را برآورند.» در ص ۱۵۱، شعرِ «دیرگاه»، از والتر دو لا مار، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص ۲۰۵، شعر «کتاب‌های من»، که قبلاً خواسته شده بود ترجمهٔ منظوم شود، به وسیلهٔ ش. بشیر ترجمه شده است، در چهار قطعه، که هرکدام سه بیت است و با یک قافیه. در ص ۲۹۵، «پنج ترانهٔ چینی»، به ترجمهٔ ا. نیام، آمده است.

سال هفتمِ جهانِ نو باید در نیمهٔ اول فروردین ۱۳۳۱ آغاز شده باشد، ولی در کتابخانهٔ مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، این دوره از ۱۷ فروردینِ ۱۳۳۱ آغاز می‌شود. در ص ۵۸، شعرِ «گل سرخِ پژمرده»، از لامارتین، به ترجمهٔ عادل عالی‌مرد آمده است؛ در ص ۷۵، شعرِ «یادِ او» از محمد زهری چاپ شده است و در بالای صفحه نوشته‌اند: فکر از لی تا ئی په[3]. در کنارِ پنجره، با اندُهِ بسیار، بنشسته / گرم گلدوزی، زنی غم بر نهادش تاخته.

در ص ۳۲۲، از شمارهٔ سال ۱۱/۷ آبان ۱۳۳۱، شعر «درخت‌ها»، از جویس کیلمر[4]، به ترجمهٔ ع. مینا، آمده است و در مقدمهٔ آن نوشته‌اند: شعر «درخت‌ها» یکی از زیباترین و محبوب‌ترین شعرهایی است که لطافتی خاص دارد و گوینده در چهل سال پیش آن را سروده و تقریباً به همهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا برگردانده شده و به موسیقی نیز درآمده است. از این رو بایسته بود که این شعر لطیف و زیبا ــ که تجلیلی از افتخار و شکوه جاودانی طبیعت است ــ به فارسی هم درآید:

---

1. Bourdillon, Francis (1852-1921) شاعر انگلیسی
2. Southey, Robert (1774-1843) شاعر و ادیب انگلیسی
3. Li Tai Peh یا Litaipo یا Lipo (710-762) بزرگ‌ترین شاعر چین
4. Kilmer, Alfred Joyce (1886-1918) شاعر امریکایی

می‌اندیشم که هرگز شعری زیباتر و دوست‌داشتنی‌تر از درخت نخواهم دید
درختی که دهان گرسنه‌اش بر پستان شیرین‌بار زمین فشرده شده است
درختی که سراسر روز به خدا می‌نگرد و بازوانِ پُربرگش را برای نیایش بلند می‌کند.
درختی که در تابستان آشیانهٔ پرندگانِ زیبا[1] را بر سر می‌کشد
درختی که برف بر دامانش می‌نشیند
و با باران دوستانه زندگی می‌کند
دیوانگانی بسانِ من شعر می‌سرایند
اما تنها خدا می‌تواند درختی بیافریند.

بعضی احتمال داده‌اند که شعرِ معروف و بسیار زیبای «غزل برای درختِ» سیاوش کسرایی، به تأثیر همین شعر، یا شعر مینو دروئه[2] «درخت، دوست من» که در چندین نشریهٔ سالهای حدود ۱۳۴۰ شمسی چاپ شده بوده است، سروده شده و این امر، اگر هم ثابت شود، کوچک‌ترین زیانی به ارزش چشم‌گیرِ آن شعر کسرایی نخواهد رسانید. شعرِ دروئه بدین گونه آغاز می‌شود:

درخت، یارِ من، شبیهِ خودم
که چنین از موسیقی لبریزی
زیر انگشتانِ بادی
که چون افسانهٔ پریانت
ورق ورق می‌کند.

شمارهٔ اول سال هشتم جهانِ نو در سه‌شنبه ۱۸ فروردین ۱۳۳۲ نشر یافته و در ص۶ این شماره شعرِ «شب بهار»، از فریدون کار چاپ شده و در مقدمهٔ آن نوشته شده است: فکر از الفرد دو موسه و یادآور شده است که «گوینده در ساختنِ این شعر از قطعهٔ «شبِ بهار» ــ که در شمارهٔ ۲ سال ۴ جهانِ نو چاپ شده ــ الهام گرفته است.» در ص۱۰۵، شعرِ

---

۱. در حاشیه: robin سرخ‌گلو (پرنده‌ای است کوچک از تیرهٔ سهره).

۲. Minou Drouet (متولد ۱۹۴۷) نخستین مجموعهٔ شعرش را به همین نامِ «درخت، دوستِ من» در ۱۹۵۶ نشر داده است. مجموعهٔ دیگری هم دارد به نام «ماهی‌گیر ماه» که در ۱۹۵۹ نشر یافته است. یکی از ترجمه‌های شعر او، در زبانِ فارسی، همان است که با عنوان «یارِ من درخت» به وسیلهٔ حسن فیّاد، در مجلهٔ خوشه، شمارهٔ اول، سال سیزدهم (اسفند ۱۳۴۶) نشر یافته است.

«منتظرم باش»، از کنستانتین سیمونوف[1]، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد، که شعری است از صحنه‌های جنگ شوروی، فضای امیدوارکننده‌ای دارد؛ در ص۱۱۵، شعرِ «شادی»، از جان کندریک بنگس[2]، به ترجمهٔ ا. نیام؛ در ص۱۲۹، شعرِ «پادشاهِ جنگل»، اثرِ گوته، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد، آمده است، از روی ترجمهٔ سِر والتر اسکات[3] به انگلیسی. در ص۱۵۴، شعرِ «شنوندگان»، از والتر دو لا مار، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد چاپ شده است با مقدمه‌ای دربارهٔ شاعر و این شعرِ او؛ در ص۱۷۶، سه شعر از رابرت برنز، شاعر اسکاتلندی، «جین»، «عشقِ من» و «مری کوهستانی»، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد؛ در ص۱۷۹، شعرِ «سطوری دربارهٔ اختلافِ طبایع»، از مایاکوفسکی، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص۱۹۹، «دو نغمهٔ فلسفی»، اثرِ تاگور، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد؛ در ص۲۲۵، شعرِ «اگر»، اثرِ کولریج، به ترجمهٔ ع. مینا؛ در ص۲۳۹، شعرِ «پادشاه جنگلِ» گوته ــ که در شمارهٔ قبل، ص۱۲۹، ترجمه شده بود ــ به ترجمهٔ منظومِ ضیاءالله موسی‌زاده، چاپ شده است. چهارپاره‌ای در ۹ بند و در همین صفحه یادداشتی از چنگیز مشیری در باب شعرِ گوته، پادشاهِ جنگل و ترجمهٔ والتر اسکات آمده است و ترجمهٔ جدیدی از شعر اسکات را به همراه دارد. مشیری یادآور شده است که شعرِ گوته قبلاً دو بار دیگر ترجمه شده است: یک بار توسط سعدیِ حَسَنی در مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ سوم (تجدید چاپ در جلد اول تفسیر موسیقی، صص۲۳۳-۲۳۴) و توسط شجاع‌الدین شفا در منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر معاصر جهان، صص ۱۸۱-۱۸۲. در ص۲۴۸، دو شعر از ادگار آلن پو، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد: «آنابلی» و «تنها»، با مقدمه‌ای در بابِ پو.

این دورهٔ مجله، بعد از شمارهٔ ۱۸ مرداد، می‌رود به شمارهٔ ۸ شهریور ۱۳۳۲. در ص۲۹۷، «سه ترانهٔ ربابی»، از کریستینا روستی[4]، شاعرهٔ انگلیسی، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد: «روزِ آغازِ زندگی» و «دلدارِ دلبندم، هنگامی که من بمیرم» و «به خاطر آر مرا»؛ در ص۳۰۷، شعر «دعا»، از رابیندرانات تاگور، به ترجمهٔ ی. پاپازیان؛ در ص ۳۱۱، شعرِ

1. Simonov, Konstantin (1915-1979) شاعر و روزنامه‌نویس روس
2. Bangs, John Kendrik (1862-1922) طنزپرداز امریکایی
3. Scott, Sir Walter (1771-1832) شاعر و نویسنده و مورخ اسکاتلندی
4. Rossetti, Christina (1830-1894)

کوتاهِ «آوازِ سولویگ»، از ایبسن، شاعر نروژی، به ترجمهٔ چنگیز مشیری؛ در ص ۳۲۳، سه شعر از لُرد بایرون، به ترجمهٔ امین عالی‌مرد، با مقدمه‌ای در باب شاعر: «جدایی»، «شعر برای موسیقی» و «پس دیگر به گردش نخواهیم رفت».

دورهٔ بعدِ مجلهٔ جهانِ نو از نیمهٔ اولِ آبانِ ۱۳۳۳ شروع می‌شود که از حوزهٔ این بحث ما، یعنی مطبوعات بعد از شهریور تا کودتای ۱۳۳۲، عملاً خارج است.

دورهٔ چهارم که بعد از کودتای ۱۳۳۲ را فرا می‌گیرد، با یکی دو سال اغماض از نظر آغاز و انجام، علاوه بر سخن که هم‌چنان ادامه یافته و به ترجمهٔ شعرهای فرنگی پرداخته، شاهد ظهورِ مجلات بسیار مهمّی از نوعِ اندیشه و هنر، جنگ هنر و ادب، صدف، و علم و زندگی است. در اندیشه و هنر شعرهایی ترجمه شده است از الوار، اسکار وایلد، برونینگ، بودلر، توماس برنهارد[1]، بنژامین پره[2]، ژاک پره‌ور، ازرا پاوند[3]، ادگار آلن پو، جیمز جویس[4]، امیلی دیکنسون، تئودر روتک[5]، جیمز راسل لوئی[6]، هنری رید، ریلکه[7]، پل سلان، کاوافی[8]، لانگ‌فلو، مائوتسه[9]، هنری میشو[10]، نیچه[11]، جرالد منلی هاپکینز[12]، یوتوشنکو[13]؛ و در علم و زندگی نیز شعرهایی ترجمه شده است از اودن[14]، اسکار وایلد، پره‌ور (سه شعر)، ادگار آلن پو، تاگور، رمبو (دو شعر) ژنه‌ویو پلیسون، والری، ورلن. صدف نیز ترجمه‌هایی دارد از شعرهای آدام میتسکه‌ویچ[15]، اسکار وایلد، ژاک پره‌ور،

---

1. Bernhard, Thomas (1931-1989) رُمان‌نویس اتریشی
2. Péret, Benjamin (1899-1959) شاعر فرانسوی
3. Pound, Ezra (1885-1972) شاعر امریکایی
4. Joyce, James (1882-1941) نویسندهٔ ایرلندی
5. Roethke, Theodore (1908-1963) شاعر امریکایی
6. Lowell, James Russell (1819-1891) شاعر و ادیب امریکایی
7. Rilke, Rainer Maria (1875-1926) شاعر اطریشی
8. Cavafy, Constantinos (1863-1933) شاعر یونانی
9. Mao tse-tung (1893-1976) فیلسوف و رهبرِ سیاسی چین
10. Michaux, Henri (1899-1984) شاعر فرانسوی
11. Nietzsche, Friedrich (1844-1900) فیلسوف و شاعر آلمانی
12. Hopkins, Gerald Manley (1844-1889) شاعر انگلیسی
13. Yevtushenko, Yevgeny Aleksanovich (1933- –) شاعر روس
14. Auden, Wystan Hugh (1907-1973) شاعر انگلیسی-امریکایی
15. Mickiewicz, Adam (1798-1855) شاعر لهستانی

رمبو، ریلکه، شلی، لاورنس[1]، ماشادو[2]، والتر دو لا مر و ییتز. در جُنگِ هنر و ادبِ امروز هم شعر این دسته از شاعران معرفی و ترجمه شده است: ادوین مویر[3]، الوار (دو شعر) اودن، الیوت (دو شعر) دیلن تماس[4]، ژاک پره‌ور (دو شعر) ادیت سیتول[5]، ژاک شاردون[6]، استفن اسپندر، لورکا، مک‌نیس[7]، پل والری (دو شعر).

شمارهٔ اول اندیشه و هنر در فروردین ۱۳۳۳ انتشار یافت، به مدیریت ناصر وثوقی. در شمارهٔ دوم، ص۱۱۴، «باغ» از ژاک پره‌ور، به ترجمهٔ منظوم و زیبای نادر نادرپور:

کافی نبود و نیست هزاران هزار سال
تا بازگو کنند
آن لحظهٔ گریختهٔ جاودانه را ...

که خود یک شعر زیبای فارسی آن سال‌ها می‌تواند به حساب آید؛ در همین شماره و در همین صفحه شعر دیگری از ژاک پره‌ور، با عنوان «شگرف و گلگون»، به ترجمهٔ محمود آمده است. در ص۴۰۷، «برای انی» شعری از ادگار آلن پو، به ترجمهٔ ناصر وثوقی آمده است، با مقدمه‌ای کوتاه در معرفی شاعر و همین شعر او. در ص۴۱۷، شعر «چراغ علاءالدین» از جیمز راسل لوئل[8]، به‌ترجمهٔ ن.و.؛ همچنین در ص۴۶۷، شعر «پیروزی» امیلی دیکنسون، بدون نام مترجم؛ در ص۴۹۱، «سرود زندگی» از هنری و. لانگ‌فلو، بدون نام مترجم؛ در ص۵۶۷، شعر «آهنگر دهکده»، از هنری و. لانگ‌فلو، بدون نام مترجم، آمده است. در ص۵۴۹، شعر «آری، تو آینده‌ای»، از ریلکه، به ترجمهٔ حائری؛ در ص۶۱۳، تحت عنوان «ضرب‌المثل‌های سوررئالیست» می‌خوانیم «نهضت سوررئالیسم که مدت‌ها است از مد افتاده و شاید هم مدفون شده، پس از جنگ جهانی

---

1. Lawrence, David Herbert (1885-1930) داستان‌نویس انگلیسی
2. Machado, Antonio (1875-1939) شاعر اسپانیایی
۳. Edwin Muir شاعر و نویسندهٔ بریتانیایی (۱۸۸۷-۱۹۵۹). تلفظِ رایجِ این نام، میور Mūr است.
4. Thomas, Dylan (1914-1953) شاعر بریتانیایی
5. Sitwell, Dame Edith (1887-1964) شاعر انگلیسی
6. Chardonne, Jacques (b.1884) نویسندهٔ فرانسوی
7. Mac Neice, Louis (1907-1963) شاعر انگلیسی و پژوهشگرِ ادبیات
8. Lowell, James Russell (1819-1891) شاعر و نویسندهٔ امریکایی

اول در اروپا بروز کرد و سال‌ها بعد به امریکا کشید. گو این‌که، در بدوِ امر، جنبهٔ تخریبی این جنبش بر جنبهٔ مثبت آن می‌چربید ولی در حقیقت عکس‌العمل بجایی بود در برابر ادبیات رسمی و هنر سفارشی. اثر محونشدنیی که سوررئالیسم در شیوهٔ نویسندگی و رویهٔ هنری و طرز فکر بسیاری از نویسندگان و شعرا و هنرمندان معاصر اروپایی به‌جا گذاشته غیر قابل انکار می‌باشد.»

سوررئالیسم یک نوع بی‌بندوباری و تجدّدخواهی محسوب می‌شد و بعضی مواقع جنبهٔ استهزا و تفنّن به خود می‌گرفت. چند نمونه از ضرب‌المثل‌های سوررئالیست که در زیر ترجمه شده خالی از عمق و ظرافت نیست:

فیل‌ها مُسری هستند
وقتی تخم‌مرغ از خاگینه خوشش نمی‌آید تخم‌مرغ‌های دیگر را می‌شکند
آدم باید تا مادرش هنوز جوان است او را کتک بزند
سگِ ژولیده پشم و پیله‌اش را می‌کند
استخوان پوسیدهٔ نیاکان را مخراشید
آدم‌کُشی هرگز دزدی نیست
دو سنگ را با یک مگس خورد کردن
رؤیای بی‌ستاره رؤیای فراموش‌شده است
پرندگان بزرگ پنجره‌های کوچک می‌سازند
درخت‌شویی!
سربه‌سرِ گاری نعش گذاشتن!

در زیرِ این عبارات نوشته شده است: پل الوار و بنژامین پره (۱۹۲۵). نقل این مطلب، در این‌جا برای نشان دادن ریشه‌های فرنگی چیزی است که در سالهای دههٔ پنجاه شمسی به عنوان «کاریکلماتور» در زبان فارسی نمونه‌هایش در مطبوعات و کتاب‌ها ظاهر شد. آنچه در این‌جا از اندیشه و هنر نقل کردیم مرتبط با شماره‌های ۱-۹ (تا مهر ۱۳۳۴) است.

دورهٔ جدید (سال سوم) در شهریور ۱۳۳۷ شروع شده است با شعر Le Voyage از شارل بودلر، صص ۳۱-۴۲، به ترجمهٔ منظوم حسنِ هنرمندی (تاریخ ترجمه اردیبهشت ۱۳۳۷). در حاشیه مترجم یادآور شده است که «ترجمهٔ» این منظومه، به نثر، در کتاب

«از رمانتیسیسم تا سوررئالیسم»، تألیف سرایندهٔ (= مترجم) این منظومه پیش از این به چاپ رسیده است. شعر بدین گونه آغاز می‌شود:

طفلی که دل سپرده به نقش و نگارها
گیتی قرارگاهِ دل و اشتهای اوست
در پرتو چراغ، جهان گر فراخ بود،
در چشم یاد بود چه اندک فضای اوست

مترجم مقدمه‌ای کوتاه، حدود یک صفحه، در معرّفی بودلر و شعر سفر نیز نوشته است و در آن‌جا می‌گوید: «قطعهٔ سفر که از مشهورترین و مفصّل‌ترین اشعار بودلر به شمار می‌رود، در عین حال از شاهکارهای مشهور زبان فرانسه است و به‌یقین می‌توان گفت که رمبو[1] (نابغهٔ خردسال) «زورق مست» و والری، شاعر بزرگ قرن بیستم، «گورستان ساحلی»[2] خود را تحتِ تأثیر آن ساخته و پرداخته‌اند.

در همین شماره شعرِ «بر کوهستانه‌ای بلند»، اثرِ نیچه، به ترجمهٔ آرامش دوستدار آمده است (صص۵۲-۵۵). در شمارهٔ ۲، صص۱۰۷-۱۱۰، چند شعر چینی به ترجمهٔ حسن هنرمندی دیده می‌شود و در صفحهٔ ۹۸ شعری کوتاه و بی‌عنوان از جیمز جویس، بدون نام مترجم و در ص۱۸۱، شعری کوتاه و بی‌عنوان و بدون نام مترجم از رابرت براونینگ و در صفحهٔ بعد شعر «رؤیایی در رؤیا» از ادگار آلن پو، به ترجمهٔ ناصر وثوقی. در ص۱۶۶، شعرِ «اندوه»، از اُسکار وایلد، بدون نام مترجم؛ در ص۳۱۷، شعرِ چینی به نام «رنگ‌ها»، به ترجمهٔ حسن هنرمندی؛ در صص۳۸۶-۳۸۷، شعر «کوهستان‌های شمال»، از مائوتسه‌تونگ، رهبر کمونیست‌های چین، به ترجمهٔ حسن هنرمندی، و شعر «مناجات» از جرالد مانلی هاپکینز، بدون نام مترجم.

دورهٔ سوم اندیشه و هنر، در مهر ۱۳۳۹ نشر یافته است. در شمارهٔ ۴ (اردیبهشت ۱۳۴۱) «کره» اثرِ ازرا پاوند به ترجمهٔ پرویز مهاجر و در ص۳۴۷ (بدون صفحه‌شمار) سه شعر برزیلی، به ترجمهٔ بویه دیده می‌شود. در صص۴۳۹-۴۴۱، شعر «پدرم» از توماس برنهارد[3] و شعرِ «فوک مرگ»[4] از پاول سلان، به ترجمهٔ هالای پوزان و در ص۵۴۶، شعر

---

1. Rimbaud, Arthur (1854-1891) شاعر فرانسوی
2. Le Cimitiére Marin
3. T. Bernhard

«رهایی در بدبختی» از هنری میشو، به ترجمهٔ م. بیدار؛ در شمارهٔ هشتم، دورهٔ چهارم، ص۵۸۹، شعر «شهر» از ک.پ. کویفی (همان کاوافی معروف یونانی) به روایت فارسی از پیکان؛ در ص۶۱۷، «کریسوتمیس»، شعری از هنری رید[5] (متولد ۱۹۱۴)، بدون نام مترجم (یادآوری شده است که او فقط یک مجموعهٔ شعر دارد و نباید او را با هربرت رید اشتباه کرد.) و بعد از آن شعری از ایوجنی ایوتشنکو با عنوان «آشتی‌ناپذیر» بدون نام مترجم. دورهٔ پنجم (دورهٔ جدید) از بهمن ۱۳۴۲ شروع شده است. در شمارهٔ اول چهار شعر از تیودور روتک با عنوان «دختر جوان» «شکیب او»، «زمان او» و «منظر»، به ترجمهٔ احسان مژده و فرامرز خبیری.

مجلهٔ صدف در مهر ۱۳۳۶ آغاز شده و تا اسفند ۱۳۳۷، که شمارهٔ ۱۲ آن نشر یافته، ادامه داشته است. در شمارهٔ سوم، «برای تو دلدارم» شعری است از ژاک پرور، به ترجمهٔ ابوالحسن نجفی؛ «منظومهٔ مروارید»، از اشعار ژاپنی، بدون نام مترجم؛ ص ۲۷۱ دو شعر کوتاه از راینر ماریا ریلکه، به ترجمهٔ طوسیِ حائری آمده است: «ساعتِ خطیر» و «فرجام»؛ در شمارهٔ ۵، صص۳۲۳-۳۳۰، شعر بلندِ «انسان در برابر خدا» که از نمایشنامهٔ منظوم آدام میتسکه‌ویچ، شاعر لهستانی (۱۷۹۸-۱۸۵۵)، به نام «شبِ یادبودِ نیاکان» برگرفته شده است، به ترجمهٔ سیروس پرهام، آمده است. در شمارهٔ هفتم، ص۵۴۶، شعرِ «زورقِ مست» اثرِ آرتور رمبو به ترجمهٔ حسن هنرمندی آمده است و در ص۵۶۵، «این مردم» و «غروب»، که شعرهایی است از آنتونیو ماشادو، به ترجمهٔ داریوش سیاسی. در شمارهٔ هشت، صص۶۴۴-۶۴۶، شعر «عشق گمشده» اثرِ اسکار وایلد به ترجمهٔ سیروس بهروزی، آمده است. در شمارهٔ ۹، شعرِ «سفینهٔ مرگ»، از دی.اچ. لارنس، به ترجمهٔ محمود کیانوش. در ذیل این ترجمه مترجم افزوده است که «در این شعر، لارنس گاهی عمداً صفت‌هایی را به جای اسم به کار برده است تا خود صفت معنی موصوف را نیز برساند؛ مثلِ «ساکت» به جای «سکوت» و «زرد و سرخ» به جای «زردی و سرخی». در شمارهٔ ۱۰، صص۷۹۳-۷۹۵، شعرِ «ابر»، از ب.پ. شلی، به ترجمهٔ محمود کیانوش آمده است و در همین شماره، صص۸۸۱-۸۸۲، شعر

---

۴. اصطلاح موسیقی.

5. Henry Reed

«شنوندگانِ» والتر دو لا مر، شاعر معاصر انگلیسی، به ترجمهٔ ا.ن. (احتمالاً ابوالحسن نجفی) آمده است که چندمین ترجمهٔ این شعر باید به حساب آید. در همین شماره، ص۸۸۲، شعر «شکفتن»، اثر گریت آختربرگ[1]، شاعر هلندی، به ترجمهٔ حائری (ظ: طوسی حائری) آمده است. در شمارهٔ ۱۱، صص ۹۶۱-۹۶۸، نخست معرفیی از ویلیام بتلر ییتز آمده است و سپس شعرهای «فرش رؤیاها»، «اندوه عشق» و «پرندگان سپید» به ترجمه و معرفی محمود کیانوش آمده است.

علم و زندگی، به مدیریت و صاحب‌امتیازی خلیل ملکی، از دیماه ۱۳۳۰ آغاز به نشر کرد. در شمارهٔ اول، ص۳۹، شعر «گام‌ها»، اثرِ پُل والری، به ترجمهٔ نادر نادرپور، آمده است و در همان شماره، ص ۴۱-۴۲، شعر «زاغان»، از آرتور رمبو، به ترجمهٔ نادرپور. در شمارهٔ سوم، ص۲۱۹، شعری از ژاک پره‌ور آمده است با عنوان «برای تو معشوقه‌ام»، نام مترجم در فهرست فقط «آ» یاد شده است. این شعری است که سال‌ها بعد در صدف هم به ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ترجمه شده است. در همان شماره، صص۲۲۸-۲۳۰، آدن، «شاعر مترقی انگلیس» معرفی شده است و شعری از او با عنوان «ترانهٔ غم‌انگیز پناهندگان»، به ترجمهٔ ج.آ.، آمده است. در شمارهٔ چهارم، ص۳۶۸، شعر «انشاء فرانسه» از ژاک پره‌ور، بدون نام مترجم، آمده است. در ص ۵۹۰، «شادی صبح» از تاگور، به ترجمهٔ «نایاب» آمده و شعر «احساس» از آرتور رمبو، به ترجمهٔ ن. نایاب، در ص ۶۰۰؛ در ص۸۴۴، شعر «بازارها»، از ژنه‌وِیو پلیسون[2]، شاعرهٔ فرانسوی به ترجمهٔ داریوش سیاسی و در صص۹۱۲-۹۱۳، شعر «فاحشه‌خانه»، از اُسکار وایلد به ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی.

علم و زندگی در حدود سال ۱۳۴۰ تجدید حیات دیگری کرد که از حوزهٔ جستجوی ما، اکنون، بیرون است.

در دی ۱۳۳۰، در سال دوم، در شمارهٔ ۱، ص۳۳، شعرِ «معاشقه» از ورلن به ترجمهٔ تورج فرازمند و شعرِ «به آن‌که در بهشت است»، از ادگار آلن پو، به ترجمهٔ نادر نادرپور آمده است و در حاشیه یادآور شده است که «این قطعه را پیش از من، آقای مسعود

---

1. Achterberg, Gerrit (1905-1962)

2. Genevieve Plisson

فرزاد، ضمن داستانِ دیدارگاه، در روزنامهٔ ایران (سال ۱۳۲۱) به فارسی برگردانده‌اند. ترجمهٔ حاضر از روی متن فرانسهٔ اشعارِ پو (ترجمهٔ لئون لمونیه[1]، چاپ پاریس) انجام گرفته و با اصل انگلیسیِ آن (مندرج در همان کتاب) به یاری دوستِ عزیزم آقای منوچهر انور مقابله و مطابقه شده است. در ص۱۴۳، شعرِ «خانواده»، از ژاک پرور، آمده است، بدون نام مترجم و «خانهٔ ارواح» از سیلوستر ویروک (شاعر و منتقد معاصر)، به ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، در صص۱۴۴-۱۴۶.

اغراق‌آمیز جلوه می‌کند امّا اگر بگوییم برای ما و نسلِ ما، نشریهٔ جُنگ هنر و ادب، که به اهتمام حسین پورحسینی (ح. رازی) در زمستان ۱۳۳۴ و بهار ۱۳۳۵ در تهران انتشار یافت، با همهٔ حجمِ اندک (فقط دو شماره) و صفحاتِ محدودش، یکی از روشن‌گرترین نشریه‌ها در جهت معرّفی شعرِ فرنگی بوده است خلاف آن را ثابت کردن دشوار می‌نماید. با این‌که در سال‌های بعد از کودتای مرداد ۱۳۳۲ نشریه‌هایی آبرومند از نوع سخن، صدف، و ... در جهتِ ترجمه و معرفیِ شعر فرنگی کوشا بودند اما جُنگ هنر و ادب در دو شماره و در حجم اندک صفحاتش، بر همهٔ مجلات برتری داشت. در این مجله بود که ما، نوجوانان و جوانان آن سال‌ها، با نمونه‌های درخشانی از شعر مدرنِ انگلیسی و فرانسوی و ... آشنا شدیم. «سرزمین ویرانِ»[2] الیوت نخستین بار در این مجله ترجمه شد و شعرِ «گورستان دریاییِ» پُل والری نیز و چندین شعرِ دیگر از شاعران فرنگی زنده در آن سال‌ها مانندِ اسپندر و ادیت سیتول و دیلان تماس و ... جُنگ هنر و ادب، دفتر اول، زمستان ۱۳۳۴، اسفندماه، با سرآغازی از این دست که «ای دهان‌ها! انسان در جستجوی کلامی نوین است» از سخنِ آپولینر[3]، در صفحهٔ نخست آغاز می‌شود. معرفی شعرِ اروپایی از حجّار (حسین پورحسینی، مدیر و گردانندهٔ اصلی این دفترها) در صص۲۱-۲۳، نگاهی است به شعر و شاعری گروه برجسته‌ای از شاعران ممتاز آن روزگار زبان انگلیسی از قبیل الیوت، روبرت گریوز[4]، ادیت سیتول، و اودن و استفن

---

1. Lemonier, Léon (1892-1953) نویسنده و تاریخ‌نگار فرانسوی
2. The Waste Land
3. Apollinaire, Guillaume (1880-1918) ادیب و شاعر فرانسوی
4. Graves, Robert (1895-1985) شاعر انگلیسی

اسپندر و لوئیس مک‌نیس و ویلیام امپسون[1] و دیلان تماس. درخلال مقاله نمونه‌هایی هم از شعرِ این شاعران آورده شده است، ازجمله از موئیر و مک‌نیس و اسپندر. در شمارهٔ دوم همین دفتر که در بهار ۱۳۳۵ (اول خرداد) نشر یافته شعرِ بی‌مانندِ چاوشی اخوان، در صص ۱۴۵-۱۴۹ چاپ شده و در آن‌جا می‌گوید:

که می‌زد جام شومش را به جام حافظ و خیام
و اکنون می‌زند با ساغرِ مک‌نیس یا نیما
و فردا نیز خواهد زد به جامِ هرکه بعد از ما

و هرچه باشد تأثیرپذیری اخوان را از مک‌نیس نشان می‌دهد نه به معنیِ گرفتنِ مضمون یا تصویر بلکه به نشانهٔ شیفتگی به شعرِ او. در همین شماره «پاره‌ای از سرزمین ویران» الیوت، همراه با «حاشیه‌ای بر سرزمین ویران»، از آذر فریار (احتمالاً نام مستعار حسین رازی)، آمده است (صص ۴۶-۵۵) و در ص ۶۶ شعرِ «و یک لبخند» از پل الوار و شعرهای «قلب خشک» و «دشمن» و «به تمام شعله‌ها..» و «لب‌های فراموشی»، از ژاک‌شارودون، به ترجمهٔ ا. شاملو، آمده است. در ص ۷۰-۷۴ شعر «رُفتگر»، از ژاک‌پره‌ور، به ترجمهٔ حمید عنایت، دیده می‌شود و در پیشانیِ شعر «پشت دیوار»، اثر شاملو، عبارتی به انگلیسی از T.S. Eliot قرارگرفته است که نمی‌دانم در آن روزگار آیا شاملو هیچ معرفتی نسبت به زبان انگلیسی و شعر الیوت داشته است یا نه. احتمالاً حسین رازی خود این عبارت را بر پیشانی شعرِ شاملو نهاده است.

Streets that falow like Atedion
sargument of insidious argument.

دفتر دوم جنگ هنر و ادب که در خرداد ۱۳۳۵ نشر یافته است با شعرِ بسیار معروفِ «گورستان دریایی»[2] اثر پل والری، آغاز می‌شود (صص ۱۱۹-۱۲۳)، به ترجمهٔ شرف (شرف‌الدین خراسانی) و در دنبالهٔ آن مقاله‌ای آمده است از مترجم دربارهٔ گورستان دریایی و رموز و اشارات آن. در ص ۱۳۰، شعرِ «مرگ»، از ماکسوِل بودِنهایم[3] آمده

1. Empson, William (1906-1984) شاعر و ناقد انگلیسی
2. Le cimitiére marin
3. Maxwell Bodenheim (1893-1954) شاعر و نمایشنامه‌نویس امریکایی
ولی ضبط این نام در مجله Max Boduhain آمده است.

است، به ترجمهٔ منظوم ابراهیم گلستان. در همین شماره مقالهٔ «شعر و افسانهٔ ادوین مویر»، به ترجمه و معرفی ح.ر. (حسین رازی) دیده می‌شود (صص ۱۵۹-۱۶۶) و ترجمهٔ هفت شعر از او: «استنطاق»، «اعتراف»، «گریز»، «سر و قلب»، «راه» و «مهمان»، در ص ۲۲۰؛ «چند بیت از الوار» و «یک اشک» از گابریل اودی‌زی‌یو، که نام مترجم در آن دیده نمی‌شود، در صص ۲۲۱-۲۷۱؛ «عروسیِ خون»، اثرِ لورکا، به ترجمهٔ احمد شاملو، آمده است. در صص ۲۷۲-۲۷۵ شعرِ «مردانِ پوک»[۱] از الیوت، به ترجمهٔ ح.ر. (حسین رازی). این نخستین ترجمهٔ این شعرِ الیوت است که بعدها اقتباسِ منظوم بسیار زیبایی از آن، به وسیلهٔ محمود صناعی (فرود هونر) در سخن[۲] نشر یافت:

سرود مترسکان

«و در آن‌جا مترسکان به شکل آدمیان سازند
و بر کشتزاران بگمارند ... و چون باد بر
آنان وزد آوایی برخیزد سهمگین به آوای
آدمیان مانند ...»

نقل از عجایب ملوک العجم **ابن‌جوجه**

ما مرد نه‌ایم، سایهٔ مردیم
هیکل‌هایی به کاه آکنده
هرچند آوای ما ملالت‌زاست
در صحنهٔ دهر دلقکی ماراست
زان رو دادند جامهٔ مردان
کاینجا شغل مترسکی ماراست
باشد که پرندگانِ صحرا را
زین هیکل، مرد در خیال آید

ما مرد نه‌ایم سایهٔ مردیم

---

1. The Hollow Men

۲. مجلهٔ سخن، دورهٔ یازدهم (تیر ۱۳۳۹)، صص ۳۰۷-۳۰۶. مقایسه شود با
The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot, Faber and Faber, 1969, pp. 83-86.

هیکل‌هایی به کاه آکنده
از جوشش آب‌ها و آتش‌ها
ماییم ز بانگی و ز خوابی خوش
از جنبش تیغ‌ها و جوشن‌ها
ماییم ز برقی از سرابی خوش
آن نکتهٔ باز گفته چندانیم
کز ما شنونده را ملال آید

ما مرد نه‌ایم سایهٔ مردیم
هیکل‌هایی به کاه آکنده
صورت‌هاییم عاری از سیرت
دلقک‌هاییم بندی و بنده
بر ما چون تافت همچو ما افسرد
در دم خورشید گرم و تابنده
آن قصهٔ هزل مبتذل ماییم
کز مغز مخبّطی تراویده‌ست

که بیتِ آخرِ آن اشاره دارد به سخنِ شکسپیر دربارهٔ حیات که:

It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signigying nothing.
Macbeth, V,v,17.

در مجلهٔ تمدن، دی ۱۳۳۱، شمارهٔ ششم، دورهٔ دوم، ص۲۵۷، مقاله‌ای وجود دارد از سپهری (احتمالاً سهراب) در باب لامارتین و ترجمه‌ای از «دریاچه» به قلم فلسفی، ص۲۶۱؛ و در ص۲۵۹ «تنهایی»، اثر لامارتین، به ترجمهٔ غلامحسین زیرک‌زاده آمده است.

استقبالی که از ترجمهٔ شعرهای فرنگی در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ در ایران شده است، از طریقِ کتابهایی که شجاع‌الدین شفا (۱۲۹۷-۱۳۸۸) ترجمه کرده نیز قابل بررسی است. تا آن‌جا که اطلاع دارم ظاهراً نخستین کتاب در این زمینه «نغمه‌های

شاعرانه» است که چاپ دوم آن در ۱۳۱۶ نشر یافته است.[۱] نغمه‌های شاعرانه، که عنوان دوم آن «مجموعهٔ بهترین آثارِ لامارتین» است در آن سالها از استقبال چشم‌گیری برخوردار بوده است و هیچ اغراق نیست اگر بگوییم نشرِ «نغمه‌های شاعرانه» به‌تنهایی توانسته است فضای شعرِ فارسیِ آن سالها را دگرگون کند. هر کس با فضای این کتاب، و فضای شعرهای سروده‌شده در آن سالها، کمترین اُنس و الفتی داشته باشد، تأثیرِ محسوس این کتاب را در تغییرِ سلیقهٔ شاعرانِ متجدد آن سالها به چشم می‌بینند. این کتاب که با مقدمهٔ نسبتاً مفصلی دربارهٔ لامارتین و شیوهٔ شاعری او و نیز مجموعه‌ای از اظهار نظرهای شاعران و ادیبان فرانسوی دربارهٔ او سامان پذیرفته مشتمل است بر گزیده‌ای از شعرهای او. شعرِ بسیار معروفِ «دریاچه» در صص ۱۲۰-۱۲۴ کتاب آمده است، همراه با بعضی توضیحات و حواشی و در پایان «شرحِ لامارتین بر قطعهٔ دریاچه». درمقدمهٔ شعرِ دریاچه می‌خوانیم:

«قطعهٔ کوچکی که به نامِ «دریاچه» موسوم است به‌قدری در ادبیات فرانسه مشهور است که تصور نمی‌رود کسی ـ هرچند هم از لامارتین و آثارِ او بی‌اطلاع باشد ـ نام آن را نشنیده باشد. این قطعه به عقیدهٔ همه جذاب‌ترین و شیرین‌ترین اشعارِ لامارتین و حتی به عقیدهٔ بسیاری از نویسندگان، سرسلسلهٔ کلیهٔ اشعارِ فرانسه است.»[۲]

مادر همین یادداشت‌ها، بارها به ترجمه‌های قدیمی‌تر شعر دریاچه در مطبوعات ایران اشاره داشته‌ایم و نیز به تأثیری که این ترجمه‌ها بر فضای شعری آن سالها داشته است. همان اندازه که ترجمهٔ «سرزمین ویران»[۳] تی.اس. الیوت توانسته است در سالهای بعد از کودتای ۱۳۳۲ بر فضای شعری ایران اثر داشته باشد، ترجمهٔ دریاچه نیز در سالهای قبل از جنگ جهانی دوم و سالهای پس از آن داشته است. شاید نتوان شعرِ سوّمی از ادبیات

---

۱. گویا چاپ اول آن در سال ۱۳۱۵ نشر یافته بوده است. شادروان خانبابا مشار در کتابِ گران‌قدرِ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲) فقط چاپ دوم را به تاریخ ۱۳۱۶ دیده است و ثبت کرده است ستون ۳۲۹۱ و مترجم خود در مقدمهٔ چاپ چهارم (مرداد ۱۳۲۵) می‌گوید «از روزی که نخستین چاپ نغمه‌های شاعرانه انتشار یافت، نزدیک به نه سال می‌گذرد. در آن هنگام من هجده سال داشتم.» نغمه‌های شاعرانه، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چاپخانهٔ شرکت سهامی طبع کتاب، مرداد ۱۳۲۵.

۲. همانجا، ۱۱۷.

3. *The Waste Land*

دیگر ملل یافت که با تأثیر این دو شعر بتواند رقابت کند. آغاز شعرِ «دریاچه»[1] به ترجمهٔ شفا بدین گونه است:

از این قرار، ما که در میان این ظلمت جاودانی، بی‌آن‌که قدمی بازپس گذاریم پیوسته به سوی سواحلِ تازه‌ای در حرکتیم، آیا هرگز نخواهیم توانست که در روی این اقیانوس بیکرانِ زمان، لختی لنگر اندازیم و توقف کنیم.

□

ای دریاچه! هنوز سالْ گردشِ خود را به پایان نرسانیده است و اکنون مرا بنگر که آمده‌ام تا به‌تنهایی در نزدیکی امواج عزیزی که او آرزوی بازدید آنها را به دنیای دیگر بُرد، بر روی تخته‌سنگی که بارها بر روی آن نشسته‌اش دیده‌ای جای گیرم.

□

آن روز نیز تو همین گونه در زیر تخته‌سنگ‌های عظیم می‌خروشیدی. آن زمان نیز به همین سان امواجِ خود را بر سینهٔ کوه‌پیکرِ آنان می‌ساییدی. آن وقت نیز چون اکنون موج‌های کف‌آلودهٔ خویش را بر پاهای نازنین او نثار می‌کردی.

□

به خاطر داری؟ یک شب من و او به‌آرامی در روی آبهای تو پارو می‌زدیم؛ در زیر آسمان و در روی آب هیچ صدایی به‌جز زمزمهٔ پاروهایی که به ملایمت امواجِ خویش آهنگت را بر هم می‌زدند شنیده نمی‌شد ...»

ممکن است که حتی تا امروز هم شاعری در زبان فارسی شعری که دقیقاً ترجمهٔ این شعر به شمار آید نسروده باشد، شعری که خوانندگان فارسی‌زبان آن را شعر تلقّی کنند آن گونه که ترجمهٔ نقولا فیاض از دریاچه یک شعر درخشانِ عربی است که در حافظهٔ همهٔ دوستداران شعر عربی ثبت و ضبط شده است. هرچه باشد ترجمهٔ دریاچه و دیگر شعرهای لامارتین در آن سالها، بی‌گمان، روی نگاهِ شاعران ایرانی و شیوهٔ ارائهٔ احساس آنان تأثیر مستقیم داشته است، به‌ویژه در سالهای پس از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۳۳۲ کتاب اولِ فروغ فرخزاد و حتی دومین مجموعهٔ او سرشار از این حال و هواست و فروغ

1. Le Lac

در آن سالها با مترجم این کتاب اُنس و الفت داشته است. از دیگر شاعران آن سالها نیز می‌توان بسیاری را نام برد که بیش و کم از این حال و هوا متأثر بوده‌اند.

شفا، پس از نشر این کتاب، که با استقبال بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شد، چندین مجموعه از شعرِ فرنگی را به زبان پارسی ترجمه کرد که آن مجموعه‌ها نیز هرکدام، به جای خود، تأثیری در تحول نگاهِ جوانان شاعر آن سالها داشته است. شاید نه به اندازهٔ رومانتیسم برخاسته از نغمه‌های شاعرانهٔ لامارتین. علت آن را باید در «لحن» ترجمه‌های شفا جستجو کرد. زبان و شیوهٔ بیان او در ترجمهٔ شعر، تا آخر عمرش همان لحن مناسبِ ترجمهٔ شعرهای لامارتین بود. حتی وقتی به ترجمهٔ شعرهای گویندگانی از قبیل تی.اس. الیوت یا ویلیام بتلر ییتز یا مایاکوفسکی و یا ای.ای. کامینگز[1] پرداخته است نتوانسته لحنی جز لحنِ مناسب ترجمهٔ شعر لامارتین کشف کند.[2] به همین دلیل حتی ترجمهٔ مایاکوفسکی و الیوتِ او هم، اگر تأثیری بر شعرِ آن سالها داشته باشد، باز نوعی تأثیر رومانتیک به شمار می‌آید. در میانِ ترجمه‌های شفا کتابِ سایهٔ ایام[3]، اثرِ کنتِس دو نوای[4] ــ که برگزیده‌ای از شعرهای این شاعرهٔ فرانسوی است ــ بی‌گمان تأثیر چشم‌گیری بر فضای شعر فارسی بعد از شهریور ۱۳۲۰ داشته است؛ به‌ویژه بر شعرهای دورهٔ آغازی کار فروغ فرّخ‌زاد. فروغ خود در یکی از مصاحبه‌هایش، از شیفتگی خویش نسبت به شعر این شاعره و دلیری او در بیان احساسات خویش، سخن گفته است.

یکی دیگر از ترجمه‌های شفا که به گونهٔ مستقل نشر یافته است «مجموعهٔ بهترین اشعارِ ویکتور هوگو»[5] است که چاپ اول آن در شهریور ۱۳۳۳ نشر یافته است. مترجم هوگو را مشهورترین چهرهٔ ادبی فرانسه در ایران و با شهرتی در حدِّ سعدی و حافظ معرفی می‌کند. این کتاب بر روی هم، بیست و هفت قطعه از شعرهای ویکتور هوگو است. هوگو، از اوایل قرن بیستم در مطبوعات ایران جایگاه والای خود را داشته است و

---

1. Cummings, Edward Estlin (1894-1962) شاعر امریکایی

۲. این ترجمه‌ها همه از طریق زبان فرانسوی بوده است. شفا ترجمهٔ مستقیم از هیچ زبانِ دیگری ندارد.

۳. سایهٔ ایام، منتخبی از زیباترین آثارِ شاعره ... نگارش و انتخاب و ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، از نشریاتِ بنگاه مطبوعاتی افشاری، بی‌تا.

۴. Comtesse de Noailles (1876-1933) شاعره و نویسندهٔ فرانسوی. نامِ اصلِ او Anne Elisabeth Mathieu است.

۵. چاپ تهران، کانونِ معرفت، ۱۳۳۳.

چندین شعر او را گویندگانی از نوعِ ابوالقاسم لاهوتی به شعر پارسی درآورده‌اند که در میان ایرانیان شهرت یافته است. با اینهمه می‌توان اطمینان داشت که ترجمهٔ شعرهای هوگو هرگز تأثیری را که ترجمهٔ شعرهای لامارتین داشته در ایران و در شعرِ معاصر ایران به جای نگذاشته است.

ترجمه‌ای که شفا از شعر امریکایی چند سال بعد از این سالها نشر داده است، به دلیلِ لحن ترجمه، هرگز نتوانسته است تأثیر آشکاری بر شعر جوان آن سالها داشته باشد. در همان سالهایی که شفا ترجمهٔ منتخبی از شعر امریکایی، به فارسی، ارائه کرده است و تقریباً فاقدِ تأثیر بوده است[۱]، مترجمان دیگری که به «اصالت لحن» و «تناسب زبانِ ترجمه با اصل» می‌اندیشیده‌اند ترجمه‌هایی از بعضی شعرهای امریکایی کرده‌اند که بر روی زبان و اسلوب شعری گویندگان این سالها اثر داشته است[۲]. شفا خود در مقدمه یادآور شده است که «شعر امریکایی» به معنی دقیق کلمه عمر چندانی ندارد. در این کتاب از شاعران برجستهٔ امریکایی از قبیل امرسن[۳] (پنج شعر) لانگ‌فلو (سه شعر)، ادگار آلن پو (سه شعر) والت ویتمن (سه شعر)، امیلی دیکنسون (چهار شعر) رابرت‌فراست[۴] (سه شعر) سندبرگ[۵] (سه شعر)، ای.ای. کامینگز (یک شعر)، والاس استیونس[۶] (یک شعر) آمده است.

در میان شعرهای ترجمه‌شدهٔ این کتاب، بیشترین تأثیر بر شعرِ فارسیِ آن سالها از آنِ شعرِ «کلاغِ»[۷] ادگار آلن پو بوده است که در شعرِ مهستی بحرینی[۸] و اشاره‌ای به آن در شعر مهدی اخوان ثالث دیده می‌شود. این پاره از شعر مهستی بحرینی را که به تأثیرِ شعرِ ادگار آلن پو سروده است، در این‌جا بخوانید:

---

۱. منتخبی از بهترین اشعار امریکایی، ترجمه و نگارش شجاع‌الدین شفا، تهران، ابن‌سینا، تاریخ مقدمه: بهمن ۱۳۳۵.

۲. بنگرید به کتاب حاضر، در بحث از «جُنگ هنر و ادب».

3. Emerson, Ralph Waldo (1803-1882) شاعر امریکایی

4. Frost, Robert (1874-1963) شاعر امریکایی

5. Sandburg, Carl (1878-1967) شاعر و نویسندهٔ امریکایی

6. Stevens, Wallace (1879-1955) شاعر امریکایی

7. Raven

۸. «مرداب»، سخن، شمارهٔ ۸، دورهٔ ۱۵ (مرداد ۱۳۴۴)، ص۷۸۹.

آن کلاغی که می‌گفت: «هرگز»[1]
حال بر بامِ من لانه کرده است
زندگی، حادثه، هرچه نامیش
ما دو ناساز را ــ در شگفتم ــ
از برای چه هم‌خانه کرده است
□
گویم این خفته، این شهرِ خاموش
دیده برگیرد از خواب؟
ــ هرگز
از نسیمی به لرزش درآید
گیسوی سبزِ مرداب؟
ــ هرگز

و در شعر مهدی اخوان ثالث سالها بعد بدین گونه بازتاب یافته است، در شعرِ «مایا» با ردیفِ آزادِ «هرگز هیچ»:

بیا مادر
منال از این سکوتِ سردِ یأس‌آلودِ من دیگر
برایت همزبان تازه‌ای آورده‌ام، مایا
گرفتاری کزین تنگِ قفس چون من
گر از تزویر تقدیر است یا بیداریِ صیّاد
نبوده‌ست و نباشد، یک نفس آزاد،
«هرگز هیچ»
ولی باید به این طوطی بیاموزیم وردش را
بگوییمش که او چونان کلاغ پیرِ پو شبخوانیِ تاریکِ تلخش چیست[2]

مجموعه‌ای از شعر «یونانی» نیز به ترجمهٔ شفا در همین سالها نشر یافته است.[3] که

---

۱. حاشیهٔ شاعر: اشاره دارد به «کلاغ» اثرِ ادگار آلن پو.
۲. شعرِ «مایا»، مجلهٔ سخن، سال هجدهم، شمارهٔ سوم، (مرداد ۱۳۴۷)، ص۲۲۷.
۳. نغمه‌های یونانی، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتیِ شرق، پاییز ۱۳۳۶.

محتوی برگزیده‌ای است از شعرِ آناکرئون[1]، سافو[2] و ملئاگروس[3]. تأثیر این شعرها بر روی حال و هوای شعرِ آن سالها قابل مطالعه است ولی هیچ شعرِ خاصی را نمی‌توان نام بُرد که مورد نظر شاعری ایرانی قرار گرفته باشد و به تأثیرپذیری از آن شعری سروده باشد. ظاهراً به دلیل غیابِ ساختارِ آلیگوریک، در تمامی این شعرها و «غلبهٔ بیان خطابی» در اغلبِ شعرها.

در کنارِ این مجموعه‌ها، شفا مجموعهٔ گسترده‌تری نشر داد که در آن کوشیده بود نمونه‌هایی از شعر تمام جهان (مغرب زمین) به خوانندگان ایرانی ارائه کند. شعرای‌انگلستان، فرانسه، آلمان، روسیّه، ایتالیا، سایر کشورهای اروپا و شعرای امریکا (ایالات متحده) و شعرای امریکای لاتین.[4] در مقدمهٔ این کتاب می‌گوید «کتابی که اکنون به عنوانِ «منتخبی از شاهکارهای شعرِ خارجی» تقدیم شما می‌شود شامل قطعاتِ برگزیده از اشعارِ معروفِ شعرای بزرگی است که هر کس که با شعر و ادب سروکار داشته باشد، لامحاله باید این عدّه را بشناسد و از مهم‌ترین آثار ایشان اطلاع داشته باشد. شاید غالبِ شعرایی که درین کتاب از ایشان سخن رفته، با همهٔ اهمیت و شهرتِ جهانی که دارند در ایران چندان معروف نباشند. به‌طور کلی در ایران جز راجع به چند شاعر فرانسوی و انگلیسی و چند تن انگشت‌شمار آلمانی و روسی و ایتالیایی و امریکایی، کسی اطلاع اساسی از شعرای خارجی ندارد.»

«... بعضی از قطعاتی که در این کتاب نقل شده‌اند، قطعاتی هستند که تقریباً، به اتفاقِ آرا، آنها را از شاهکارهای شعرِ جهان شمرده‌اند. از این قبیل اند:

«نغمه‌ها»ی[5] شکسپیر، «بهشت گمشدهٔ» میلتون، «کتاب ثل»[6] بلیک، «زندانیِ شیلنِ» بایرُن، «بادِ غربِ» شلی، «به یک بلبلِ» کیتز، «لوتوس‌خوارانِ» تنی‌سن، «زندانیِ» امیلی برونته، «زندان رِدینگِ» اُسکار وایلد، «سرودِ مرگِ» آندره شنیه[7]، «دریاچهٔ» لامارتین،

1. Anacreon 2. Sapho 3. Meleageros (fl. 96 B.C.)

۴. منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان، انتخاب و ترجمه و نگارش شجاع‌الدین شفا، چاپ چهارم، اسفند ۱۳۴۴ (تاریخ مقدمهٔ چاپ اول: اردیبهشت ۱۳۳۱).

5. sonnets 6. *The Book of Thel* (1789)

7. Chénier, André Marie de (1762-1794) شاعر فرانسوی

«شبها»ی آلفرد دو موسه، «مرگِ گرگ» آلفرد دو وینیی، «گلهای اهریمنی» بودلر، «شاهِ پریان» و «دیدارِ دوبارهٔ» گوته، «ایدآل» شیلر، «اینترمیتسو»[1]ی هاینه، «نشانِ آتشین» و «افتخار و ابدیت» و «از بالای قُلّه‌ها» ی نیچه، «شب» ریلکه، «پیغمبر» پوشکین، «مرگِ شاعر» و «جامِ زندگی» لرمانتف ... «کمدی الاهی» دانته، «جوانی» ایبسن، «کلاغ» ادگار آلن پو، «نغمهٔ جنگلِ سرخ» و «فصل لیلا»ی ویتمن، «شرنگِ زندگی» گابریلا ـ میسترال[2].»

این پاره از گفتارِ مترجم را برای آن نقل کردم که نشان داده شود خوانندهٔ این گونه کتابها چه تصوری می‌توانسته از این گونه شعرها داشته باشد؛ چه از بابت «لحن ترجمه» و چه از بابت «حجم» یک شعر مثلاً «کمدی اِلاهی» یا «بهشتِ گم‌شده» برای هرکدام، اولی در چهار صفحه و دومی در پنج صفحه.

با اینهمه نمی‌توان تأثیرِ عمیق همین گونه نمونه‌ها را با همین «لحن ثابتِ» ترجمه، از یاد بُرد. بی‌گمان شاعران جوانی که در آن سالها هوای تازه‌ای را جستجو می‌کرده‌اند از همین نمونه‌ها و از همین لحن ترجمه بی‌بهره نمانده‌اند.

یک چیز مسلّم است که فضای رمانتیکِ شعر فارسی نیمهٔ قرن بیستم، تأثیر چشم‌گیری از حاصل کوشش شجاع‌الدین شفا داشته است، هم تأثیرِ منفی و هم تأثیرِ مثبت؛ تأثیر منفی از این بابت که تصور این خوانندگان و جویندگان را از مفهوم شعر فرنگی به حدِّ اقلّ ممکن رسانیده است و تأثیر مثبت این که با ارائهٔ همین گونه نمونه‌ها آنان را از فضای «عقربِ زلف» و «کمانِ ابرو» و «تیرِ مژگان» و «شمع و گل و پروانه» تا حدود زیادی نجات بخشیده است. بارها در خلالِ این یادداشت متذکر شده‌ام که تأثیر شعرِ فرنگی اگر جانبِ مثبت آن پنج یا ده‌درصد هم به حساب آید، تأثیر سلبیِ آن بسی بیشتر و بیشتر است و این تأثیر سلبی رهایی بخشیدنِ ذهن‌هاست از فضای دستمالی‌شدهٔ کلیشه‌های رایج در انجمن‌های ادبی آن سالها.

حال که گفتگوی ما به مسألهٔ تأثیرگذاری ترجمه‌های شفا کشید مناسب است که از یک کتابِ دیگرِ او نیز یاد کنیم و آن کتابِ افسانهٔ خدایان[3] است که مؤلف خود بر روی

---

1. Intermezzo   2. Mistral, Gabriela (1889-1957) شاعر شیلیایی

۳. افسانهٔ خدایان، شجاع‌الدین شفا، تهران، گوتمبرگ، بی‌تا. [خانبابا مشار، سال ۱۳۳۴ را برای یکی از چاپهای این کتاب ثبت کرده است، ستون ۲۹۰.]

جلد، پس از عنوانِ اصلی، افزوده است «تاریخچهٔ مختصر میتولوژی یونان و تأثیر آن در ادب و هنر جهان».

در آن روزگار که شفا این کتاب را نشر داده است خوانندگان ایرانی از قلمروِ اساطیر یونانی چندان اطلاعی نداشته‌اند، به این معنی که در زبان فارسی کتاب مستقلی که حتی در حدِّ همین کتاب هم چیزی بدانها بیاموزد وجود نداشته است. سالها بعد شادروان دکتر احمد بهمنش کتاب پیر گریمال را ترجمه کرد که در رشتهٔ انتشارات دانشگاه تهران چاپ شد و حدودِ اطلاعات فارسی‌زبانان را در این باره بالا بُرد.[۱]

شفا در مقدمهٔ این کتاب نوشته است «آشنایی با این افسانهٔ خدایان، امروز لازمهٔ هر نوع آشنایی با هنر و ادبِ دنیای غرب است. زیرا ادبیات غربی پر از اشارات دور و نزدیک به ماجراها و حوادث قهرمانانِ مختلف اساطیر یونانی است.»[۲]

در این کتاب، شفا، کوشیده است دوازده «خدا» از خدایان اساطیری یونان را به خوانندهٔ ایرانی معرفی کند. «این خدایان، تمامِ احساساتِ بشری را دارا هستند: مثل افرادِ بشر عشق می‌ورزند و کینه‌توزی می‌کنند.[۳]

هر کس با شعرِ متجدد سالهای بعد از کودتا، صرفِ نظر از خوب و بدِ این شعرها و صرفِ نظر از درجهٔ گویندگان، مختصر آشنائیی داشته باشد اشاراتِ گوناگون این گویندگان را به حوزهٔ اساطیر یونان همه جا می‌بیند و این گستردگی تا بدانجا است که می‌توان رساله‌های مفرد در باب «نقشِ اساطیر یونان و رُم» در شکل‌گیری شعرِ متجدد ایران یا شعرِ قرن بیستم ایران نوشت و به جوانبِ مختلف این تأثیر پرداخت.

کوششگرانِ راه

در مروری که به مجلاتِ ادبیِ ناشرِ شعرِ فرنگی، در ادوارِ چهارگانه، از فرمان مشروطیت تا دورهٔ چهارمِ مورد بحث ما، که به سال‌های دههٔ چهل و پنجاه شمسی می‌رسد، داشتیم، در نمونه‌های شعری موردِ توجه مترجمان و این‌که در هر دوره‌ای به‌تدریج سلیقه‌های مترجمان چگونه عوض شده است و این تحول، به‌طور مستقیم، روی دگرگونی‌های شعرِ

۱. فرهنگ اساطیر یونان و رُم، پیر گریمال، ترجمهٔ احمد بهمنش، دانشگاه تهران، جلد اول ۱۳۴۰ و جلد دوم ۱۳۴۱.
۲. افسانهٔ خدایان، ۱۲.
۳. همانجا، ۱۵.

متجدد ایران چگونه اثر گذاشته است ــ از تأثیر در مسائل تربیتی و اخلاقی فابل‌های فرنگی تا تأثیر بر طرزِ نگاهِ شاعران به زندگی و طبیعت و نوع تصاویر ایشان و حتی زبانِ شعری این شاعران. اینک مروری دیگر خواهیم داشت به همان مسائل از چشم‌انداز دیگری، یعنی از منظر کوشش‌های فردیِ شاعران و مترجمان در نسل‌های مختلف برای نشان دادن میزان حضورِ شعرِ فرنگی در تحوّل سلیقهٔ شاعران قرن بیستم ایران:

□

رضا کمال شهرزاد. یکی از پیشگامان ترجمهٔ شعر فرنگی به زبان فارسی، رضا کمال شهرزاد (۱۲۷۷-۱۳۱۶) است. دکتر ابوالقاسم جنّتی عطایی که به معرّفی این هنرمند ایرانی پرداخته است، می‌گوید: لطیف‌ترین قطعات را از ادبیات فرانسه و انگلیسی، اول دفعه، او ترجمه و منتشر کرد.» در میان ترجمه‌هایی که مؤلف از کارهای او نام برده است یکی «گل و پروانه» است، مثنویی به ترجمه از ویکتور هوگو، که در مقدمه می‌گوید «ویکتور هوگو بیشتر از همه مورد علاقه و ستایش شهرزاد بود. اغلب قطعات برجسته‌اش را حفظ می‌کرد. رضا کمال شهرزاد «کولی‌ها»، اثر پوشکین را نیز به نثر ترجمه کرده و در پاورقی روزنامهٔ شفق سرخ، به‌سال ۱۳۰۶، نشر داده است. او همچنین چند قطعه از خانم لویز اکرمان[1] شاعرهٔ فرانسوی را ترجمه کرده است؛ که قطعاتی است به نثر و با حال و هوایی رمانتیک. همین رضا کمال شهرزاد بوده است که اسطورهٔ پیگمالیون را برای نخستین بار واردِ فضای فرهنگیِ زبان فارسی و شعرِ ایرانی کرده است، اسطوره‌ای که یکی از زیباترین شعرهای نادر نادرپور بر بنیادِ آن آفریده شده است، شعرِ «بت‌تراش»:

پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
تا در نگینِ چشم تو نقشِ هوس نهم
نازِ هزار چشمِ سیه را خریده‌ام

□

1. Ackermann, Louise (1813-1890) شاعرهٔ فرانسوی

ادیب‌السلطنه. در کنارِ جریانی که به‌شوخی یا جدی، افراط در آوردن واژگان فرنگی را وجههٔ همتِ خویش کرده بود امثال سید حسن اردبیلی یا ادیب‌الممالک (در چند نمونه) شاعرانی هم نوعی شعرِ ملمّع به فرنگی (بیشتر فرانسه) سروده‌اند که ایرج در صدر ایشان قرار دارد و در بعضی از منظومه‌های ادیب‌السلطنهٔ سمیعی (متوفی ۱۳۳۲ شمسی) نیز از این گونه ملمّعات، در ضمن حکایتی منظوم دیده می‌شود[1].

با این‌همه ادیب‌السلطنه که خود ادیبی فرانسه‌دان بوده است، گویا به مضامین و اسالیبِ شعرِ فرنگی احساس نیازی نکرده است، به همین دلیل در دیوانِ او اثری از الهام و اقتباس و ترجمهٔ از شعر فرنگی نمی‌توان یافت ولی ترجمه از شعر ترکی دارد، شاید به دلیل این‌که شعرِ ترکی به‌هرحال، فضایی مأنوس و شرقی داشته است.[2]

□

ریحان. در باغچهٔ ریحان[3]، اثر یحییٰ ریحان (= سمیعیان، تولد ۱۳۱۳ هق) هم که گویا فرانسه‌دانِ قابلی بوده است جز یک شعر با عنوان «مادر» که ترجمه از آثار مادام تاستو[4]، شاعرهٔ فرانسوی است چیزی دیده نمی‌شود، قطعه‌ای با تکرار مصراعِ «بُوَد مادر، بُوَد مادر، بُوَد مادر، بُوَد مادر».

□

حیدرعلی کمالی. یکی از کسانی که در ترجمهٔ منظوم آثار ادب فرنگی در سال‌های آغازین این قرن کوشش بسیار داشته است، مرحوم حیدرعلی کمالی اصفهانی (متوفی ۱۳۲۵ شمسی) است. از جمله ترجمه‌های منظوم او، که در مجلهٔ بهار (شمارهٔ اول، سال دوم) آمده، ترجمه‌ای است که از قطراتِ سه گانه، اثر تریلو[5]، کرده است و در دیوانِ او نیز دیده می‌شود. در این چاپِ دیوان او چند نمونهٔ دیگر هم از ترجمه‌های آثار اروپایی، دیده می‌شود، مانند «واشنگتن و درخت نارنج»[6] که گویندهٔ آن معلوم نیست و ترجمه‌ای از ولتر[7] که بدین گونه آغاز می‌شود: منافع حقیقت نمی‌داندا/ دو چشم خرد را بپوشاندا،

---

۱. دیوان ادیب‌السلطنه، ۲۸۵. ۲. همانجا، ۲۲۷.

۳. باغچهٔ ریحان، ۱۳۳۸ هق، ۱۹۱۹ (تاریخ مقدمه ۱۳۳۷ هق)، ص۴۷.

4. Tastu, Sabine (1798-1885) شاعرهٔ فرانسوی

۵. دیوان کمالی، تهران، ۱۳۳۰، ص۶۴. ۶. همانجا، ۶۶. ۷. همانجا، ۶۷.

و شعر «بنفشه»: ربِّ نوع گل به فصل نوبهار[۱]، که اقتباس و ترجمه بودن آن یادآوری نشده است و «چشم بینا» که ترجمه از ویکتور هوگو است: بدان گه که قابیل در کوه و دشت / هراسان و آشفته‌مو می‌گذشت[۲]. در چاپ دیگری از دیوان او که گویا در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران یا کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران دیده‌ام و اکنون مشخصات آن را به یاد ندارم، نمونه‌های این ترجمه‌ها بیشتر بود. آن چاپ مقدمه‌ای داشت گویا از مرحوم دکتر صادق رضازادهٔ شفق و در آن نسخه که من دیده بودم حاشیه‌هایی، گاه به طنز و استهزا، از مرحوم استاد ملک‌الشعرای بهار وجود داشت و به خطِ بهار. در آن مقدمه، به اهمیت ترجمه‌های او و از شعر فرنگی اشارت شده بود.

دکتر شفق جای دیگر نیز از این مساهمتِ کمالی در نشرِ اساطیر فرنگی در شعر فارسی آن سال‌ها یاد کرده است «یکی از تازگی‌های مخصوص به کمالی، اشاره به اساطیر یونان و تاریخ جهان در بعضی از اشعار است که شعرای رمانتیک اروپا را به خاطر می‌آورند.»[۳] آنچه شادروان دکتر شفق متذکر شده، حق است.

□

نصرالله فلسفی. نصرالله فلسفی (۱۲۸۰-۱۳۶۰) که ترجمهٔ اشعارِ منتخب ویکتور هوگو[۴] و ترجمهٔ اشعار شاعران رمانتیک فرانسه[۵] را مستقلاً نشر داده، در مجموعهٔ منتشرشده‌ای از اشعار خود[۶] شعر «پروانه» اثرِ لامارتین را نخست به نثر تحت اللفظی ترجمه کرده و بعد صورتِ منظومِ خود را، در بحرِ متقارب، آورده است[۷]. در حاشیهٔ شعر «سه کبریت» که مثنوی است و با «شبِ تار این فروغِ زندگانی» آغاز می‌شود، نوشته است که «مضمون این غزل از یکی از قطعات ژاک پرِوِر[۸] شاعر نامی فرانسوی گرفته شده است.»[۹] فلسفی همچنین نوشته است که مضمون قطعهٔ بیچارگان از اشعاری است که ویکتور هوگو، در مجموعهٔ افسانهٔ قرونِ خویش[۱۰]، به همین نام سروده است اقتباس گشته

---

۱. همانجا.　۲. همانجا، ۷۳.　۳. دیوان عارف، ۳۲۴، یادداشت دکتر شفق.
۴. اشعار منتخب ویکتور هوگو، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵.
۵. اشعار منتخب از شاعران رمانتیک فرانسه، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
۶. چند شعر، نصرالله فلسفی، تهران، ۱۳۵۱.　۷. همانجا، ۱۱۳.　۸. Jacques Prevert
۹. همانجا، ۱۳۶.　۱۰. *La Legend des Siecles*

ولی ترجمهٔ تحت‌اللفظی نیست و بسیاری از تشبیهات و مضامین شاعرانهٔ آن از سرایندهٔ این اشعار است. این منظومه مفصل است و حدود ۳۰ صفحه از مجموعهٔ شعر فلسفی را گرفته است.

□

دکتر لطف‌علی صورتگر. دکتر لطف‌علی صورتگر (۱۲۷۹-۱۳۴۸) استاد ادبیات انگلیسی بود ولی در مجموعهٔ شعرش، تأثیری از ادب فرنگی و شعرِ انگلیسی دیده نمی‌شود.[۱] در این مجموعه منظومه‌ای در وزنِ مخزن الاسرار نظامی[۲] با عنوان «داستان لوکروس»[۳] ترجمه از شکسپیر وجود دارد که ناتمام مانده است و شاعر خود در این باره گفته است «در جوانی بدین کار پرداختم و دیگر حالا حال آن را ندارم که تمامش کنم.»[۴]

□

حسین پژمان بختیاری. یکی از شاعران بزرگ این عصر که بر زبان و ادبیات فرانسوی اشراف داشته، شادروان حسین پژمان بختیاری است (۱۲۷۹-۱۳۵۳). در مجموعه‌های شعری که از او نشر یافته[۵] به تأثیرپذیری خود از شعرِ فرنگی اشاره کرده است، مثلاً در شعرِ «وعدهٔ آسمانی» که ترکیب‌مانندی است، در حاشیه می‌گوید: روحِ این قطعه از ادبیات خارجی گرفته شده است. متأسفانه نام الهام‌دهنده را ضبط نکرده‌ام.»[۶] یا «مرگِ دل»[۷] که قطعه‌ای غنایی است و تصریح کرده است که از بی‌لی‌تیس است. شعر «انتقام فاحشه» را می‌گوید از یک صفحهٔ گرامافون الهام گرفته است[۸] و در موردِ مثنویِ «گور بی‌نام» که شعری غنایی و رمانتیک است، می‌گوید از ترانه‌های بی‌لی‌تیس گرفته شده است[۹] همچنین شعرِ «گورِ بدنام»[۱۰]. پژمان شعر «گفتگو» را به پی‌یر لوئیس تقدیم کرده است و در مقدمه می‌گوید: از هرکه گرفته‌ام به او تقدیم کرده‌ام. پس، از پی‌یر لوئیس است.[۱۱] شعر «سکوت» را که شعری اندیشمندانه و غنائی و تا حدودی عرفانی است به

---

۱. برگ‌های پراکنده، لطف‌علی صورتگر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۵.
۲. همانجا، صص۸۷-۱۰۳.
3. The Rape of Lucrece
۴. همانجا، ۱۰۳، حاشیه.
۵. خاشاک، پژمان بختیاری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۵.
۶. همانجا، ۱۲۵.
۷. همانجا، ۱۷۱.
۸. همانجا، ۱۷۵.
۹. همانجا، ۲۳۵.
۱۰. همانجا، ۲۳۷.
۱۱. ترانه‌های بیلیتیس، *Les chansons de Bilitis*، اثرِ پیر لوئیس Pierre Louÿs (۱۸۷۰-۱۹۲۵) که پیر لوئیس

«پُل والری» تقدیم کرده است. پژمان شعرِ «بنفشهٔ محجوب» را نیز که شعری است تعلیمی، ترجمه کرده است و خود می‌گوید: برای مسابقه گفتم برنده نشدم. رشید یاسمی اول شد و سرمد دوم.» همچنین شعرِ غنائیِ «بوسه» الهام از بی‌لی‌تیس است و شعرِ «کارمند» را به شارل بودلر شاعرِ آزادفکر فرانسوی تقدیم کرده است. پژمان از شعرِ «جانشین» دو شعر به وجود آورده است یا بهتر است بگوییم دو تحریر آفریده است و تصریح دارد که منشأ الهام آنها بی‌لی‌تیس بوده است. در مجموعهٔ کویر که دیوان دیگر اوست شعری دارد:

ای کاش کاین دقایق کوتاه را خدای کم‌کم به دامنِ ابدیّت گره زدی

در حاشیه می‌گوید: مضمون فرانسوی است.[1]

□

مسعود فرزاد. یکی از شاعران بزرگ این عصر که در ادبیات انگلیسی دستِ بالایی داشت، مسعود فرزاد بود (۱۲۸۵-۱۳۶۰). در مجموعهٔ گل‌غم[2] که یکی از دیوان‌های شعر اوست «بوی صلح» از روی یک غزلِ تئوکریت[3] ساخته شده و در مقدمهٔ آن، شاعر، دو سطر از شعر تاگور را نقل کرده است. در مجموعهٔ دیگر این شاعر، بزم درد[4]، تأثیر شعرِ فرنگی، تنها در زبانِ دیالگ ــ که در افسانهٔ نیما، سال‌ها و سال‌ها قبل از آن آزموده شده بود ــ دیده می‌شود:

شاعر: به سوی خویش می‌خواند مرا سلطان تنهایی
شاه (به شاعر) که: مگزین دوری از ما ای که خاص خلوتِ مایی

البته در قسمت «هملت‌نامه» از صفحهٔ ۴۲ به بعد، که در ۱۹۲۶ سروده شده، «ترانه‌های اوفلیا» را شاعر از هملتِ شکسپیر الهام گرفته و ترجمه کرده است.

□

← مدّعی شده بود این شعرها ترجمه از شاعره‌ای است به نام بیلیتیس که معاصر سافو / ساپفو sapho/sappho (دوران شکوفایی: حدود ششصد قبل از میلاد) بوده است. بنگرید به فرهنگ آثار، به سرپرستی رضا سیدحسینی، تهران، سروش، ۱۳۷۹، ج دوم، ۱۱۹۵.

۱. کویر، تهران، ۱۳۴۸، ص۲۳.

۲. کوه تنهایی، تهران، ۱۳۲۶.

3. Theocritus شاعر یونانی قرن سوم قبل از میلاد

۴. بزم درد، تهران، ۱۳۳۲.

رشید یاسمی. یکی از مهم‌ترین شاعران این عصر که با شعر فرنگی ارتباطِ نزدیکی داشته رشید یاسمی است[۱]. او که زبان‌های فرانسه و انگلیسی را به نیکی می‌دانسته[۲]، به‌طور چشم‌گیری به ترجمه و اقتباس از شعرِ فرنگی پرداخته است. شعر «برگریزان» را از امیل لورا به صورت قصیده‌ای با مطلعِ «چو گشت باد خزانی به باغ زرگستر» ترجمه کرده است و در همانجا می‌گوید:

از این چکامه سزد گر روانِ میل ووا
به شعرِ نغزِ رشید آفرین کند بی‌مر[۳]

که شعری است غالباً وصفی و رمانتیک. در پایانِ شعرِ «شیر بیمار»، اثر معروف لافونتن، که چند شاعر دیگر هم آن را ترجمه کرده‌اند از جمله در هپ‌هپ‌نامه[۴]، شاعر می‌گوید: «اصل، ز لافونتن است ترجمه زانِ رشید / معنیِ صوت از گل است، آهنگ از عندلیب» که مثل اغلبِ فابل‌ها، زمینه‌ای تعلیمی دارد. «فریبِ ظاهر» از ژان ژاک روسو اقتباس شده و در حاشیه بدین امر تصریح شده است[۵] و بدین گونه آغاز می‌شود: مشو فریفتهٔ ظاهر از نگاهِ نخست» که بعضی شعرای دیگر هم آن را اقتباس کرده‌اند. شعر «گوزن» اقتباس و ترجمه از لافونتن[۶] است که به لحاظ نوع قافیه‌بندی هم متأثر از شعر فرنگی است. در حاشیهٔ قطعهٔ «مکن ما را فراموش» یادآور شده است که از فرانسه است.[۷] شعر «عنکبوت و کرمِ ابریشم» رشید یاسمی که در کتاب‌های درسی آن سال‌ها نیز آمده بود اقتباسی از لافونتن است و در حاشیه بدان اشارت رفته است. در حاشیهٔ شعرِ «بیداد» که قطعه‌ای است تعلیمی و ظاهراً از ادب فرانسه اقتباس شده، فقط آمده است که «اقتباس از مضامین اروپایی»[۸]. شعرِ «بنفشهٔ محجوب»[۹] از لوی راتیس‌بن[۱۰] است و در حاشیه تذکر

---

۱. دیوان رشید یاسمی، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۶، با مقدمهٔ محمدامین ریاحی.

۲. همانجا، مقدمهٔ ریاحی، سیزده.

۳. همانجا، ۶۰. در حاشیه می‌گوید: منظور یکی از شعرای فرانسه است که مضمون این قصیده اقتباس از شعرِ اوست.» ظاهراً مقصود از امیل ووا همان امیل ورارن شاعر بلژیکی است. Verhaern, Emile (1855-1916)

۴. هپ‌هپ‌نامه، ۴۷۴؛ دیوان رشید، ۱۱۹. ۵. دیوان رشید یاسمی، ۱۲۴.

۶. همانجا، ۱۲۵. ۷. همانجا، ۱۲۹. ۸. همانجا، ۱۳۵.

۹. همانجا، ۱۶۴. شعرِ «بنفشهٔ محجوب» را بسیاری از شعرا ترجمهٔ منظوم کرده‌اند از جمله مرآت و این ترجمهٔ مرآت را آربری به انگلیسی ترجمه کرد و در مجلهٔ روزگار نو، ۷۷/۶/۴ چاپ شده. به اصل آن نیز توجه شده است.

10. Ratisbonne, Louis (1827-1900) ادیب فرانسوی

داده شده است که این شعر در ۱۳۰۸ هش سروده شده است و از طرف روزنامهٔ ایران به مسابقه گذاشته شده بوده است و به این ترجمه جایزه تعلق گرفته است. رشید یاسمی شعرِ معروفِ «گلدانِ شکسته»، اثر سولی پرودم، شاعر فرانسوی را نیز ترجمه کرده است: به مینایی بلورین نوگلی شاد/ نهادم تا زمستان آرَدم یاد[1] که چند شاعر دیگر هم آن را ترجمهٔ منظوم کرده‌اند، ازجمله وثوق‌الدوله که احتمالاً از همه بهتر از عهده برآمده است.[2] رشید شعرِ معروف «خر و بلبل»، اثر کریلف، را نیز ترجمهٔ منظوم کرده است[3]، شعری که چند شاعر دیگر هم بدان پرداخته‌اند. در شعر «چشمان تو» که شعری عاشقانه است، تصریح شده است که ترجمه از قطعهٔ شارل لو گوفیک[4]، شاعر فرانسوی، است.

□

ابوالقاسم حالت. در میان کارهای شادروان ابوالقاسم حالت (۱۲۹۸-۱۳۷۱) کوششی دیده می‌شود برای ترجمهٔ امثال و حکم اروپایی و شعرها و عبارات بزرگان فرنگستان که از لحاظِ نقل افکار آنان بسیار مهم است.[5] قبل از حالت، شاعری از اهالی یزد، مقیم حیدرآباد دکن، کتابی از نمونه‌های پند و اندرزهای غربی گردآوری کرده بوده است که بی‌شباهتی به کار مرحوم حالت نیست: حاج فتح‌الله مفتونِ یزدی مدرسِ فارسیِ حیدرآباد دکن.[6] سخنانی از درایدن، دکارت، میکل‌آنژ، آدام اسمیت و امثال ایشان.

□

نیما یوشیج. وقتی «ارزش احساساتِ» نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸) را، که مقاله‌ای است در باب مسائل شعر و هنر، می‌خوانیم فهرستی از شعرای بزرگ جهان را در آن می‌بینیم ولی اگر کسی به عمقِ این مقاله یا رساله رسیدگی کند متوجه می‌شود که تمام این اشارات برگرفته شده از یکی دو مقالهٔ دایرة المعارفی همان سال‌ها است که بفهمی نفهمی ترجمه

---

۱. همانجا، ۱۶۸.

۲. بنگرید به دیوان وثوق، ۷؛ نیز کتاب حاضر، فصلِ وثوق‌الدوله و شعرِ فرنگی، ۵۷۹.

۳. دیوان رشید یاسمی، ۱۷۰.

4. Le Goffic, Charles (1863-1932) شاعر فرانسوی

۵. دیوان حالت، تهران، ابن‌سینا (تاریخ مقدمه ۱۳۴۱)، از ص۴۳۵ تا ۵۵۱، که پایان کتاب است.

۶. راهنمای ترقّی یا دُرپاره‌های مفتون، حاج فتح‌الله مفتون یزدی، حیدرآباد دکن، ۱۳۱۵/۱۹۳۶.

و اقتباس شده است. ما نمی‌دانیم که نیما یوشیج چه مقدار به زبان فرانسه تسلّط داشته است. قدر مسلّم این است که در حدِّ یک دانش‌آموز بازیگوش و درس‌نخوانِ مدرسهٔ سن لوئی، زبان فرانسه را آموخته بوده است و از راهِ جسارت و هوشیاری ذاتی نوعی نگاهِ توریستی به نمونه‌هایی از شعرِ فرانسوی داشته است. بسیاری از ناقدان در طول این قرن از تأثیرپذیری‌های او از شعر فرانسوی، به‌خصوص شعرِ آلفرد دو وینیی (۱۷۹۷-۱۸۶۳) سخن گفته‌اند، مانند ماخالسکی[1] که می‌گوید «بی‌تردید تأثیرِ شدیدِ شعرِ رُمانتیک و پارناسی (آلفرد دو وینیی، سولی پرودم و دیگران) در بنیادِ شعرِ «افسانه» (اثر نیما یوشیج) وجود دارد. این خصوصیّت در فضای اثر و خصلتِ تصاویر جلوه‌گر است. به‌طورِ مثال «افسانه»ای که شاعر او را نمونهٔ مجسّم ملال نشان می‌دهد ــ که بر گوری نشسته و اشک‌های خونین می‌ریزد و در یک دست چنگ و در دستِ دیگر جامِ باده دارد ــ بی‌شک یادآوریِ دوباره‌ای است از «الوا»[2] منظومهٔ الفرد دو وینیی شاعر فرانسوی[3].»

قدرِ مسلّم این است که نیما، با همان مایه آشنایی که با شعر فرانسوی داشته، توانسته است فضایِ شعرِ فارسی را تا حدودی فرنگی کند یا بهتر است بگوییم تغییر دهد. شعرِ «ای شب» بر ساختار و لحنِ خطابیِ دماوندیّهٔ بهار، گویا، تأثیر داشته است.[4]

یک چیز را در بابِ فرانسه‌دانیِ نیما نباید از یاد بُرد و آن این‌که او با همهٔ تظاهری که به فرانسه‌دانی و شناختِ شعر و ادبِ فرنگی، به‌خصوص فرانسوی، از خود نشان داده است، هیچ‌گاه یک سطر از شعرِ فرنگی ترجمه نکرده است و به یک سطر از یک شعر فرنگی اشاره ندارد. حال آنکه تمامی اهل ادبِ این عصر که با زبان‌های فرنگی انس داشته‌اند، چه طرفداران سنّت و چه جویندگانِ تجدد، مقداری از نمونه‌های شعرِ فرنگی را در مجلّاتِ آن سال‌ها ترجمه کرده‌اند و حتی در دیوان‌ها و مجموعه‌های شعری خود نمونه‌هایی از این آشنایی را عملاً، با ترجمه‌های منظوم خود، نشان داده‌اند.

---

1. Machalski, Franciszek (1904-1979) خاورشناس لهستانی

2. Eloā

۳. بنیادِ شعرِ نو در فرانسه، حسن هنرمندی، تهران، زوار، ۱۳۵۰، صص ۳۰۰-۳۰۱.

۴. شعر «ای شب» نیما در قوس (= آذر) ۱۳۰۱ در نوبهار هفتگی، به مدیریتِ ملک‌الشعرای بهار نشر یافته و در حوت (= اسفند) ۱۳۰۱، شعرِ «دماوندیهٔ» بهار چاپ شده است.



احسان طبری، در کنارِ خانلری، در آن سال‌ها، از مؤثرترین چهره‌های ادب و فرهنگ عصر به شمار می‌رود. در باب ترجمه‌هایی که طبری از شعر مایاکوفسکی و دیگران، در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، انتشار داده و از تأثیر آنها جای دیگر بحث کرده‌ایم، در کتابِ شکنجه و امیدِ طبری، از لحاظ توجه کردن به اساطیرِ یونان و رُم و حتی بازآفرینیِ بُن‌مایه‌های اساطیری ایران باستان، قدم‌هایی برداشته شده است که تأثیر آن را در فضای شعر و ادب آن سال‌ها نمی‌توان انکار کرد. از این دیدگاه شکنجه و امید باید یکی از نخستین کتاب‌ها در شمار آید. فصولی که با عنوان «اورمزد و اهریمن»، «زئوس و پرومته» دارد نمونه‌های بدیعی از بازآفرینی و برداشت از اساطیر است. از لحاظ نثر نیز کتاب دارای پختگی و زیبایی است و در تحولِ نثر آن سال‌ها قابل توجه است. وقتی که طبری از مهاجرتِ ناگزیرِ خود و پس از سقوطِ سلطنت بازگشت، چند دیدار با او داشتم. در نخستین دیدار گفت: سال‌ها و سال‌ها آرزوی دیدارِ تو را داشتم.» من به او گفتم همین آرزوها را متقابلاً از سنین نوجوانی و روزگارِ طلبگی خود دربارهٔ شما داشته‌ام.» آنگاه پاره‌هایی از نثر او را، از همین کتاب شکنجه و امید، از حفظ خواندم و گفتم که «اینها یادگارهای سنین ۱۵-۱۶ سالگی من است که نسخهٔ شکنجه و امیدِ کتابخانهٔ آستانقدس رضوی را می‌خواندم و باز می‌خواندم.» حالتی به او دست داد که قابل توصیف نیست.



مهدی حمیدی شیرازی (۱۲۹۳-۱۳۶۵) با تسلط خوبی که بر شعر فارسی کلاسیک به دست آورده بود، باید او را یکی از نمایندگان برجستهٔ شعرِ سنتی در عصرِ حاضر به شمار آوریم. او ظاهراً با ادبیات مغرب‌زمین الفت چندانی نداشته است، با این‌همه در خلال دیوان‌های شعرِ او، جایْ‌جایْ نشانه‌های تأثیرپذیری از ادبیات و شعرِ فرنگی را می‌توان مشاهده کرد. همین که در مقدمهٔ کوتاهِ خود بر اشک معشوق از هوگو و بایرون یاد می‌کند و در همین کتاب شعرِ نام دلدارِ او که یک مثنوی است اقتباس از هوگو است و یا «مرگِ نرگسِ» او ترجمه از شعرِ اُسکار وایلد است، برگرفته از کتابِ فتنهٔ علی دشتی و در مجموعهٔ پس از یک سالِ (چاپ دوم) خود تصریح دارد که شعرِ «پرندگان و مرگ»:

پرنده هرچه هوا سرد و خشمگین باشد
سرودخوانان زی آشیان کند پرواز

ترجمه از و.هـ. هودسن[1] انگلیسی است، اینها همه از اجتناب‌ناپذیری شاعران، از تأثیرپذیری از شعرِ فرنگی است که مقصود ما از این فصل است. سخن گفتن از «الاههٔ شعر» (قطعه‌ای به همین نام در طلسمِ شکسته، چاپ دوم، ص۶۴) یا یک قطعهٔ ادبی (با عنوانِ شعر سپید) که سطرسطر زیر هم نوشته شده است و در آن اشاراتی به عناصرِ فرهنگ اروپایی دیده می‌شود از قبیلِ بروتوس که خنجر را در سینهٔ پدرخواندهٔ خویش فروکرد، ص۱۴، همه از نشانه‌های نفوذِ شعرِ فرنگی است.

□

محمد کیوان پورمُکری. (متولد ۱۲۹۸) نغمه‌های جوانی[2] مجموعه‌ای است از محمد کیوان پورمُکری، مشتمل بر شعرهایی همه به سبک قدیم، اما در این مجموعه در ص۲-۸ تحت عنوان ترجمه از شاهکار الفرد دو موسه، «شب مه»، که گفت‌وگویی است بین اِلاهه و شاعر، به نثر، سطرها (یا مصراع‌ها) پشتِ سر هم نوشته شده است. قطعه‌ای است طولانی و رمانتیک. شعر «قبر و گل» نیز اقتباس از اشعار ویکتور هوگو است:

به روی قبر دُختی پاکدامن   نهالِ کوچکی گسترد دامن

□

حبیب ساهر. در سال‌های پس از پایان جنگ جهانی دوم، از کارهای حبیب ساهر (۱۲۸۲-۱۳۶۴) نباید غفلت کرد. او یکی از جویندگان تجدد ادبی در شعر فارسیِ این سال‌ها است و به گونهٔ چشم‌گیری نگاهش به شعرِ فرنگی است. نمی‌دانم که او چه مقدار مستقیم تحت تأثیر شعر فرانسوی است و چه مقدار تأثیرپذیری او از رهگذر ترجمه‌های ترکیِ این شعرها است ــ که ساهر آن زبان را به نیکی می‌دانسته است و از شاعران ترکیه نیز ترجمه‌ها و اقتباس‌هایی دارد. در مجموعهٔ خوشه‌ها، اثر حبیب ساهر، ما با نمونه‌های متنوعی از ترجمهٔ شعر فرنگی روبه‌رو می‌شویم: «فوّاره»، اقتباس از بودلر، ص۱۹، در قالبی مثلث‌وار، که دو صفحه است و خطابی بدین گونه:

---

1. Hudson, William Henry (1862-1918) ادیب انگلیسی

۲. نغمه‌های جوانی، محمد کیوان پورمُکری، تهران، ۱۳۲۶.

نازنینم! دیدگانِ جادویت،
خسته گشته از درخشیدن کنون

«دختر زنگی»، از بودلر، خطابی است به یک دختر زنگی که از ولایتِ خود به دیار سپیدان می‌رود، ص ۲۱؛ «دختر پادشاه گل»، با عنوان ترجمه از فرانسه، صورت روایی دارد، ص ۴۲؛ و ترجمه از رلن، مورّخ فرانسوی، که همچنان حالتِ روایی دارد، ص ۴۲؛ سپس «ترانهٔ پسین‌گاه» از شارل بودلر، که شعری عاشقانه است، ص ۴۴؛ «سن ماتن»، ترجمه از فرانسه، ص ۴۵؛ و «عطر گُلِ گرمسیر»، از بودلر، ص ۴۶، که بدین گونه آغاز می‌شود:

به شامِ گرمِ خزان چون فروببندم چشم
ز عطرِ سینهٔ داغِ تو سرگران گردم

«هرچند می‌پرستم»، از بودلر، ص ۴۷:

هرچند می‌پرستم من، یار نازنین
آن نورِ سبز را که تراوَد ز دیده‌ات
لیکن جهان به دیدهٔ من گشته تیره‌گون
باده درونِ ساغرِ من تلخ گشته است

که قطعهٔ تغزّلی خوبی است در آن سال‌ها. «قصرِ مرموز» از ادبیات خارجی شعری است وصفی و اجتماعی، ص ۶۱.

بر روی هم حبیب ساهر، در میان قدمایِ تجدد ادبی، در آن سال‌ها، هم ادّعای پیشروی دارد و هم در عمل شعرش متأثر از شعرِ اروپایی است. فضای بسیاری از وصف‌های او، فضایی است که بوی شعرِ اروپایی می‌دهد. در همین مجموعه «مکن باور» از توفیق فکرت، شاعر ترک، ص ۸۱، و دیباچهٔ کتاب پیاله، اقتباس از احمد هاشم، شاعر ترک، است، ص ۸۲. همچنین شعرهای «پاییز» و «باغچه» و «جنگل»، ص ۸۲، «نسیم شامگاهی» از جناب شهاب‌الدین، شاعر ترک، ص ۸۳ و «طلوع» از فائق عالی، شاعر ترک، و «آرزو در پایان روز» از احمد هاشم، ص ۸۴، و شعر «بحرِ خزر» از ناظم حکمت، ص ۸۵، «کابوس» از شارل بودلر، ص ۸۶، و نیز «تربتِ شاعرِ نفرین‌شده» از

بودلر، ص۸۷، و «آستانهٔ در» اقتباس از تورگنیف[1]، ادیب روس، ص۹۱. در ص۹۲ شعرِ «سفر» اقتباس از کتاب «گل‌های رنج» اثرِ شارل بودلر است، در شش صفحه و هفت بخش.

اگر زبانِ شعرِ ساهر به شستگی زبان توللی و امثال او، در آن سال‌ها، نمی‌رسد ولی از لحاظِ زمان و سن بر آنها تقدم دارد و حقِ این شاعر بزرگ باید گزارده آید. با این‌که خوشه‌ها در ۱۳۳۴ چاپ شده، ولی شعرِ «سانحه» را که از کتاب سایه‌های خود نقل کرده و آن کتاب در تبریز به سال ۱۳۲۲ چاپ شده، دارای کمال تازگی است، ص۴۹:

اشجارِ سیه‌جامهٔ درهم برهم
«افسانهٔ شب» بر آب‌ها می‌گفتند
کاندر پسِ پردهٔ تمشکی انبوه
اشباحِ گنهکار به شب می‌خفتند...

در همین کتاب، شعرِ «آندرومد» متأثر از اساطیرِ یونانی است و شاعر در مقدمه توضیح می‌دهد که تاریخ شعر ۱۳۳۴ است. از لحاظِ زبان شعر و مفردات آن هم شعرِ حبیب ساهر جالبِ توجه است، چون بسیاری از مفرداتِ شعرِ او مثلِ «احجارِ سماق»، ص۵۹، و در شعرِ بعد «در دیار جنگل» پُر است از اصطلاحات فارسیِ قزوینی، ص۶۸. از دکتر احسان اشراقی، استاد تاریخ دانشگاه تهران، که زادهٔ قزوین است شنیدم که می‌گفت: «حبیب ساهر در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ دبیرِ دبیرستان‌های قزوین بود و معلّم ما. از دانش‌آموزان خود می‌خواست که برای او نام‌های پرندگان، گیاهان و درختان محلّی را گردآوری کنند.» این خود نتیجهٔ توجهی است که آن شاعر متجدّد عصر، در راه نوآوری و عملاً تأثر از شعرِ فرنگی داشته است که برای هر لحظه و مفهوم و حالتی واژگان مناسب را باید در اختیار داشت.

در شعر حبیب ساهر توجّه به تورات و عهد جدید هم قابل ملاحظه است. در کتاب اساطیرِ[2] او شعرِ «هر ذرّه» اقتباس از ادبیاتِ تُرک، ص۱۲، و شعرِ «دشمن» اقتباس از بودلر است، ص۳۳. همچنین شعر «ترانهٔ شب» اقتباس از بودلر است، ص۳۴۷ و شعرِ

---

1. Turgenev, Ivan (1818-1883) داستان‌نویس روس

۲. اساطیر، حبیب ساهر، چاپ قزوین، ۱۳۳۷.

«چشم‌های برت» که متأثر از بودلر است، ص۳۵ نیز شعرِ «پیام به معشوقه» که اقتباس از بودلر است، ص۴۴، «صیّاد و ماهیِ زرّین» در اصل از پوشکین اقتباس شده است و «راهب» اقتباس از «جزیرهٔ پنگوئن‌ها»ی آناتول فرانس، ص۹۱.

بر روی هم، ساهر شاعری است جستجوگر، متجدد در معنیِ راستینِ کلمه و در تأثیرپذیری از بودلر، بر همگان تقدم دارد. در ترجمه نیز، هم به وصف‌ها و ایماژها پرداخته است و هم به موضوعاتِ روایی. خواستم امشب، در این گوشهٔ پرینستون، یادی از آن شاعرِ نواندیش و جوینده داشته باشم و ادای دینی نسبت به او.

□

در جستجویی که برای یافتن نمونهٔ ترجمهٔ شعرِ فرنگی یا تأثیرپذیری مستقیم از شعر فرنگی داشته‌ایم، هرگز دعوی استقصای تمام مطبوعات و تمام دیوان‌ها و مجموعه‌های شعری را نداشته‌ایم. آنچه از مطبوعات و دیوان‌ها مورد بررسی قرارگرفته، هم آنهاست که به‌نوعی در مظانِّ چنین احتمالاتی بوده است و گرنه تصوُّرِ این که در هر روزنامهٔ محلیی یا دیوان شعر شاعری گم‌نام نمونه‌ای از ترجمهٔ شعر فرنگی دیده شود، احتمالی است بسیار قوی. بی‌آنکه قصدِ اهانتی به شاعرانی که در این‌جا به آثارشان اشارت می‌شود داشته باشم می‌توانم بگویم که در میان شعرهای استاد بزرگوار گلشنِ آزادی[1] شعر «غروب عشق»، به‌تصریحِ شاعر، یکی از قطعات پوشکین است، ص۲۵۹، یا شعر «بنفشهٔ محجوب» که تحت عنوان «تقاضای بنفشه» به صورت منظوم، ص۱۸۵، و با فرمی نه‌چندان کلاسیک ترجمه شده، یکی از نمونه‌های پاسخی است که به مسابقهٔ روزنامهٔ ایران در سال ۱۳۰۸ داده شده و از مسائل مرتبط با بحث ماست، یا در دیوان روزگارِ خونین[2]، شعرِ «ساعت و پشه» که بدین گونه آغاز می‌شود:

تریلو شاعرِ ایتالیایی   که دستی داشت در دستان‌سرایی
... چنین گوید که روزی پشه‌ای خرد   که می‌پنداشت خود را رستمِ گُرد

همان است که در مجلهٔ بهار اعتصام‌الملک ترجمه‌اش آمده است. در همین کتاب، «جوانمردی در میدان کارزار» اقتباسی است از ویکتور هوگو، چنان که در حاشیه بدان

---

۱. دیوان گلشنِ آزادی، مشهد، ۱۳۳۲.
۲. روزگار خونین، کاظم رجوی، انتشارت روزنامهٔ امید، ۱۳۲۲.

اشارت رفته است، یا در دیوان کامرانی[۱]، از یدالله میرزا، متخلّص به شاهد، شعرِ معروف «دریاچه» اثرِ لامارتین، در ۲۹ اسفند ۱۳۲۱، در قالبِ نوعی چهارپاره، ترجمهٔ منظوم شده است یا «مرگ پرندگان»، ص۲۲۷، که ترجمه از شعرِ فرنگی است ولی نام گوینده ثبت نشده[۲]، و شعرِ «به یک ستاره» ترجمه از الفرد دو موسه است، ص۲۲۸، و یا «مرگ یهودی دوره‌گرد»، ص۲۳۳، که ترجمهٔ منظوم از لامارتین است.

در مجموعهٔ اشکی در تاریکی‌ها، اثر دکتر محمدحسین وحیدی[۳]، «عروج» از بودلر، «وداع» از بایرون و «به نرگس زرد» از رابرت هریک دیده می‌شود و در مقدمه‌ای که ا. پرتواعظم بر این دفتر نوشته، در باب ترجمه‌ناپذیری شعر، این بیت حکیم نظامی گنجوی بسیار درست و مناسب آمده است، ص۳:

نمطی که شعر دارد چو از آن زبان بگردد
چه نوشتن آید از وی، چه رسد به ترجمانی؟

یکی از کوشندگانِ پُرکارِ این سال‌ها فریدون کار بوده است که با شعر انگلیسی، ظاهراً قدری آشناییِ مستقیم داشته است. او در مجموعهٔ آرزوی جنوب[۴] دو قطعه ترجمه از شاعری انگلیسی[5] دارد و در پنجره[۶] «حماسهٔ آزادی» را با الهام از پل الوار نوشته است و در شعری، ص۵۲، از «بینای شیلان که برفرازِ سکوتِ مرگبارِ اُسکار وایلد «از اعماق» را آهسته‌آهسته زمزمه می‌کند» و در اشک و بوسه[۷]، ص۲۳، «مرد» با عبارت لُرد بایرون آغاز می‌شود که «کاش همهٔ زن‌های دنیا یک لب می‌داشتند و من آن لب را می‌بوسیدم.» در همین مجموعه، ص۴۱، «سه بار» فکر از لرمانتف است و «نیمه‌شب» از ترانه‌هایِ بی‌لی‌تیس، ص۶۱، و «آوازِ عاشقانه» فکری از رشتاب شاعر آلمانی است، ص۷۷.

در گسسته، از لعبت شیبانی[۸]، ص۶۵، شعر «در کلاسِ زندگی»:

---

۱. دیوان کامرانی، یدالله میرزا کامرانی (شاهد)، چاپ گیلان، تاریخ مقدمه ۱۳۳۷ هـ.ش.
۲. احتمالاً همان شعر «پرندگان و مرگ» است که حمیدی هم ترجمهٔ منظوم کرده است، از Hudson به صفحهٔ ۲۰۸ مراجعه شود.
۳. اشکی در تاریکی‌ها، تهران، چاپ موسوی، ۱۳۴۹.
۴. آرزوی جنوب، با مقدمهٔ علی‌اصغرِ حاج‌سیدجوادی، تاریخ مقدمه اسفند ۱۳۳۳.
5. R.L. Cook
۶. پنجره، مطبوعاتی انوشه، ۱۳۳۴.
۷. اشک و بوسه، امیرکبیر، ۱۳۳۴.
۸. گسسته، تهران، زوار، ۱۳۳۵.

در کلاسِ زندگی در کودکستانِ وجود
اوستادی طرح هستی را نمود

با عبارتی از ژاک پره‌ور آغاز می‌شود: «با گچ‌های رنگارنگ روی تخته‌سیاه بدبختی صورت خوشبختی را نقاشی می‌کند»؛ در مجموعهٔ رقص یادها[1] (مجموعهٔ شعر و چند نظم) شعرِ «جای پا» با عبارتی فرانسوی از لامارتین آغاز می‌شود؛ همچنان که در مجموعهٔ سرگذشت[2]، شعرِ «جلوهٔ حسن»، اقتباس از اُسکار وایلد است، ص ۷۵ (به تأثیر کتاب فتنهٔ علی دشتی) و «جستجو» اقتباس از بی‌لی‌تیس، به‌ترجمهٔ شفا، ص ۹۷.

□

بعضی از شاعران سال‌های مقارن جنگ جهانی دوم از نوع گلچین گیلانی (۱۲۸۷-۱۳۵۱) در مجموعه‌های شعری که نشر داده‌اند، تأثیرپذیری آشکاری از شعرِ فرنگی نشان نمی‌دهند، اما، با دقت در فضای شعر ایشان، می‌توان دریافت که آنان براثرِ تأمل در فضای شعرِ فرنگی به چنین شیوه‌ای از سرابیدن رسیده‌اند، گیرم تصریحی به گرفتن فکری یا مضمونی یا تصویری در شعرشان نشده باشد.

شعرهایی که در حدود سال‌های مقارن شهریور ۱۳۲۰ از گلچین گیلانی در سخن و مجلات دیگر نشر یافت، همه رنگ و بوی شعرِ فرنگی دارد و طراوت و تازگی آنها خاص اُنس و الفت اوست با شعر فرنگی. گلچین که خود در جوانی، و پیش از ترک ایران، شعرهای مناسب انجمن ادبی حکیم نظامیِ مرحوم وحید دستگردی می‌سرود و در ارمغان‌های قبل از شهریور چاپ شده است، با شعرهایی از نوع «نام» و «باران» هوای تازه‌ای را وارد شعر فارسی آن سال‌ها کرد و این دستاورد حاصل سیر و سلوکِ او در شعر فرنگی، به‌ویژه شعرِ انگلیسی آن سال‌ها بود. در مجموعهٔ گلی برای تو[3]، اثری، به‌ظاهر، از غرب ندارد ولی حال و هوای شعر، شعری است که بوی فرنگ می‌دهد.

□

خانلری (۱۲۹۲-۱۳۶۹) یکی از مؤثرترین چهره‌هایی است که در تغییر چهرهٔ شعر فارسی قرن بیستم سهم دارند. حجم شعرِ او بسیار اندک است. ماه در مردابِ او اگر از

۱. رقص یادها، تهران، ۱۳۳۴.
۲. سرگذشت، تهران، مقدمهٔ صفا، ۱۳۳۲.
۳. گُلی برای تو، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) خوارزمی، ۱۳۴۸.

مقدمه یا مقدمه‌هایش صرف نظر شود، مشتمل بر شعرهای بسیار و حجم زیادی نیست، اما ترجمه‌هایی که خانلری در مجلّات قبل از شهریور ۱۳۲۰ دارد (همه از رهگذرِ زبان فرانسه) و شعرهایی که در سخن ترجمه کرده، در بحث ما، می‌توانند جایگاهِ او را به بالاترین حد، در میان نسلِ او، برسانند.

در تنها مجموعهٔ شعرِ او که ماه در مرداب نام گرفته و نخستین چاپ آن به سال ۱۳۴۲ نشر یافته است، چند شعر را می‌توان از مقولهٔ شعرهای متأثر از ادب فرنگی تلقی کرد. مهم‌تر از همه همان شعر عقاب است که در سرلوحهٔ آن این عبارت از کتابی به نام خواص الحیوان نقل شده است:

گویند زاغ سیصد سال بزیَد و گاه سالِ عمرش ازین نیز درگذرد. عقاب را سال عمر سی بیش نباشد ....

آنچه من می‌دانم این است که کتابی به نام خواص الحیوان وجود خارجی ندارد و چنین عبارتی در متون کهن دیده نشده است. آنچه شاعر بزرگ را به نوشتن این عبارت باستان‌گرایانه بر پیشانیِ این شاهکار بی‌همتای شعر فارسی در قرنِ ما واداشته، این است که در روزنامه‌ها، بعضی از ناقدانِ زیر میانه و روزنامه‌چی‌های بی‌سواد سر و صدا راه انداختند که خانلری شعرِ عقاب را از پوشکین ترجمه کرده است. شاید خانلری اگر بحثی دقیق و دانشگاهی ــ آن گونه که از او برمی‌آمد ــ مطرح می‌کرد که «آنچه در یک شاهکار هنری و ادبی اهمّیت دارد «فرم» است و لا غیر و فرمِ عقابْ آفریدهٔ ذهن و تخیل من است» هزار بار بهتر از این بود. تمام شاهکارهای شکسپیر را اگر از این دیدگاه نقد کنیم بُن‌مایهٔ ساده‌ای از نوعی حکایتِ ابتدایی برای آنها در ادبیات شرق و غربِ عالم می‌توان یافت. هملت، مکبث، تاجر ونیزی، همه و همه دارای سوابقِ بسیار کهنه‌ای هستند و محققانِ ادبیات تطبیقی، پدران و اجداد این کارهای شکسپیر را در طول قرون و اعصار نشان داده‌اند، با این‌همه، بشریت، همواره، مسحورِ هنر و خلّاقیّتِ شکسپیر بوده است و خواهد بود. تقریباً تمامی شاهکارهای برتولد برشت، شاعر و نمایشنامه‌نویسِ بزرگ قرن حاضر دارای سوابقی بسیار مشهورند و شناخته. در فرهنگ ملی ما، حافظ که شاعرِ دلخواهِ دکتر خانلری بود، تمام اجزای هنرش را در دیوان‌های قدما و معاصرانِ او می‌توان یافت. هنرمند بزرگ معماری است که شاهکاری می‌آفریند که مایهٔ حیرت قرون

و اعصار می‌شود و به این کاری ندارد که آجُرها یا سنگ‌های این بنای جاودانه از کدام کوره‌پزخانه یا معدن سنگی آورده شده است و مالکان آن کوره‌پزخانه و معدن سنگ چه کسانی بوده‌اند.

تا آن‌جا که به یاد دارم شعرِ «عقابْ» نخستین بار در مجلهٔ مهر به سال ۱۳۲۱ نشر شد و مایهٔ حیرت همهٔ شاعران و ادیبان عصر قرار گرفت. در جایی خواندم که شادروان دکتر حمیدی شیرازی گفته بود یا نوشته بود که وقتی مجلهٔ مهر را باز کردم و شروع کردم به خواندنِ شعرِ «عقاب»ِ دکتر خانلری، چنان مسحورِ این شعر شدم که همه چیز را از یاد بُردم، وقتی به خانه رسیدم تمام شعر عقاب را حفظ کرده بودم.

دکتر خانلری می‌گفت: وقتی این شعر را سرودم برای نخستین کسی که خواندم صادق هدایت بود. هدایت سخت تحت تأثیر این شعر قرار گرفت و گفت برخیز برویم به دفترِ مجلهٔ مهر و این شعر را همین الآن بدهیم در آن‌جا چاپ کنند و رفتیم و شعر را به دفتر مجله بردیم و به مجید موقر دادیم و در همان شماره چاپ شد. خانلری می‌گفت: اگر اِصرارِ صادق هدایت نبود من اصراری به نشرِ سریعِ این شعر نداشتم.[۱]

از شعرِ «عقاب» که بگذریم، در مجموعهٔ ماه در مرداب، شعرِ «در کرانه» گویا ملهم از یک شعرِ هندی است و در ۱۳۲۵ سروده شده است و در پیشانی شعرِ «آرزوی وطن» نوشته شده است: به شیوهٔ تاگور. شعرِ «آشنای من» شعری است با تمام ویژگی‌های یک شعرِ رمانتیکِ اروپایی، ولی سرچشمه‌ای برای آن تعیین نشده است:

دور دور، آن‌جا که کوی و بام نیست

فضای عام شعرِ رمانتیکِ اروپایی را به یاد می‌آورد.

فریدون توللی. (۱۳۶۴-۱۲۹۸) بعد از خانلری و نیما شاید اثرگذارترین شاعر سالهای بعد از شهریور باشد. او زبان فرانسه را در حدّ قابل قبولی می‌دانسته و بی‌گمان در شعر فرانسه تأمّلاتی داشته است. در شعرهای او، شعری که مستقیماً برگرفته از ادبیات فرنگی باشد کمتر دیده شده است، بجز همان شعرِ «پشیمانی» در آغاز مجموعهٔ «رها» که به تاریخ ۱۳۱۹ سروده شده است و تحت تأثیر رنسار[۲] است.

---

۱. مجلهٔ مهر، آبان ۱۳۲۱، و تاریخ سروده شدن شعر «عقاب» ۱۳۲۱/۵/۲۴ است.

2. Ronsard, Pierre de (1524-1585) شاعر فرانسوی



منوچهر شیبانی. گویا نخستین مجموعهٔ شعری که به‌طور مستقل چاپ شده است و وابسته به جریان شعرِ نو تلقی می‌شود، همان جرقه[1] اثرِ منوچهر شیبانی (۱۳۰۲-۱۳۷۰) است که در ۱۳۲۴ نشر یافته است. امروز کسی به محتویات این کتاب به عنوان شعر، آن هم شعری که برای خوانندهٔ امروز قابل تحمّل باشد، نگاه نمی‌کند، اما در آن روزگار که انتشار یافته، خود حکایت از میلی به تجدد در آن دیده می‌شود. کتاب در سه بخش، سه کتاب، تقسیم شده است: کتاب اول رآلیست است مشتمل بر ۱۵ شعر و کتاب دوم ایدآلیست است مشتمل بر ۱۳ شعر و کتاب سوم فانتزی است دارای ۶ شعر. همین تقسیم‌بندی سَبْکی یا محتوایی یا مکتبی، خود نشانه‌ای از پذیرش نگاه غربی است. از این شاعرِ نقّاش، سال‌ها و سال‌ها بعد، آتشکدهٔ خاموش، در تهران نشر یافت، ۱۳۴۳، تهران. در این مجموعه شعرِ «رهگذر» که گفت و گوی میان صداها و عابر است، لحن ترجمه‌های احسان طبری را که آهنگین است، به یاد می‌آورد. تاریخ شعر: ۱۳۲۶، ص۱۹. این گونه مجموعه‌ها و این گونه کوشش‌ها، شاید کمتر «شعر»ی وارد تاریخ ادبیات و حوزهٔ خوانندگان جدّی شعر کرده باشد، اما وَجهِ منفیِ آنها، که بریدن از سنّت است، در لحظهٔ تاریخی خود، قابل ملاحظه است. آنچه در کارهای شیبانی، عموماً، قابل رؤیت است، اگرچه تأثیر آشکاری از شعرِ فرنگی مشخّصی ندارد، ولی توجه به اسطوره‌های ایرانی ــ که از رهگذرِ قرائتِ اروپاییِ این اساطیر و به‌ویژه روایتِ استاد پورداود، شکل گرفته است ــ قابل ملاحظه است.



شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹) در هوای تازه[2]، وقتی از «قرمزِ غروب» ص۲۹ و «ساکت بزرگ» ص۳۱ و «روشنِ سحر» ص۵۴ سخن می‌گوید یا وقتی می‌گوید: «ای شرم ای کبود!» ص۹۱، از شعرِ فرنگی و ویژگی‌های بلاغت یا دستور زبان آن زبان‌ها بهره می‌گیرد، و از آنجا که نوعی توسّع در حوزهٔ استعمالات زبان است، کسی نباید به این شیوهٔ ابداعِ مجاز ایرادی وارد کند، ولی هرچه هست تحت تأثیر زبان‌های فرنگی است، حتی وقتی

۱. جرقه، منوچهر شیبانی، ادارهٔ نشریات توده، شمارهٔ ۲۳، تاریخ دقیق نشر معلوم نیست، ولی قراین دیگر نشان می‌دهد که سال چاپ ۱۳۲۴ شمسی است.

۲. هوای تازه، چاپ دوم، نیل ۱۳۴۳.

می‌گوید «او شعر می‌نویسد»، ص ۷۱، خود متأثر است از زبان‌های فرنگی. نه حافظ شعر نوشته است نه سعدی و نه بهار. در مواردی از این کتاب هم خود یادآور شده است که مثلاً شعرِ «در رزم زندگی» الهام یافته از لوک دوکن است یا «غزل آخرین انزوا» روی تمی از ژ.آ. کلان‌سیه[1].

آنچه در برداشتِ از اساطیر فرنگی دارد، از قبیل سزیف و پرومته، ص ۲۵۰، به‌هرحال، دریچه‌هایی است که او به «باغِ بسیاردرختِ» فرهنگ اروپایی گشوده است. در باغ آینه مضمونِ «آینه‌ای در برابرت می‌گذارم تا از تو ابدیتی بسازم»، ص ۱۰۲، از ترجمهٔ زنگار (بعدها: خزه) گرفته است و این حرفی است که در همان ایام درباره‌اش صحبت‌های بسیار شد و ما آن را به هیچ روی نقطهٔ ضعفی در کارِ او نمی‌دانیم. این گونه بده‌بستان‌ها در شعرِ جهان، تنها راهِ گسترش و جاری شدنِ خلاقیت‌ها است. چه عیبی دارد که او «آیدا در آینه» را با توجه به «اِلزا در آینه»، شعری از آراگون، نام‌گذاری کرده باشد یا عنوان‌هایی از نوع «سرودِ آن کس که از کوچه به خانه باز می‌گردد»، ص ۳۲، یادآور عناوین شعرهای برشت و الوار و آراگون باشد، زیرا این نوع عناوین در شعرِ فرنگی مثل مقولهٔ «شبانه» Nucturn است که جزء معانی مشترک تلقی می‌شود، مثلاً عنوانِ Song of the Man Who has Come Through از شعرهای مشهور د.ه. لاورنس است که در ۱۹۲۰ سروده است. خطاب‌هایی از نوعِ «ای گلادیوس‌ها! من برادرِ اوفلیای بی‌دست و پایم و امواج پهنابی که او را به ابدیّت می‌برد»، ص ۵۹ و شعر «میلاد» در ص ۱۱۲ تقلید لحنِ تورات و ترجمه‌های این کتاب مقدس است. در آیدا و خنجر و خاطره[2] نیز، ص ۷۹، «سرودِ آن کس که برفت و آن کس که به جای ماند» و در همین دفتر «و تباهی آغاز یافت» تقلیدِ لحن تورات است که با همهٔ کهنگی، در فضای شعری متمایل به ارتجاع آن سال‌ها، خود قدمی به جلو باید تلقی شود. در کتاب ققنوس در باران[3]، در حاشیهٔ سطرِ «با بوی گرسنگی در رهگذرها»، ص ۷۵، نوشته است قیاس کنید با «با بوی بیفتک در رهگذرها»ی الیوت و در مرثیه‌های خاک شعر «هملت» خواه ناخواه شعرِ هملتِ

---

1. Clancier, Gorges-Emmanuel (1914 متولّدِ)

۲. آیدا و خنجر و خاطره، تهران، مروارید، ۱۳۴۴. ۳. ققنوس در باران، تهران، نیل، ۱۳۴۵.

پاسترناک[1] را به یاد می‌آورد و چه زیان که در زبان فارسی نیز، مانندِ روسی، از اسطورهٔ هملت شاعر سخن به میان آورَد؟

اینها هیچ کدام بر دامن کبریای خلّاقیّتِ شاملو، و هر شاعرِ خلاقِ دیگری، گردی نمی‌نشاند. پادزهرهایی است در برابر بیماری مهلکِ «شمع و گل و پروانه و بلبل» و تمام عوارض تکرار در فرهنگ ایرانی که آدمی به هنگام ورق زدن بسیاری از دیوان‌ها و تذکره‌ها احساس می‌کند، به تعبیر اونامونو[2]، از گورستانِ اندیشه‌های مرده دارد عبور می‌کند.

□

از شاعران این دوره که مستقیماً با شعرِ فرنگی ارتباطی نداشته است ولی از طریق ترجمه‌های دیگران تأثراتی پذیرفته است، یکی هم فریدون مشیری (۱۳۰۵-۱۳۷۹) است در مجموعهٔ ابر و کوچه[3]. در کتابِ ابر[4]، ص۹۲، «دختر و سه‌تار» یک ترانهٔ یونانی است که در ابر و کوچه احتمالاً به دلیل اروتیک[5] یا پُرنوگرافیک[6] بودن حذف شده است. «گل و بلبل» مثنویی است که «فکر» آن از اُسکار وایلد گرفته شده است، ص۸۶، و درهمین کتاب، «باد و باران» یک ترانهٔ چینی است که در قالبِ غزل بیان و روایت شده است.[7]

□

دکتر هشترودی، استاد معروف ریاضیات، دیوان کوچکی دارد به نام سایه‌ها[8] و در آن‌جا شعری دارد به عنوان «از یک مثنوی» و در حاشیه می‌گوید: این قطعه ترجمه‌ای است از «مقام شاعر» از گفته‌های شیلر، شاعر آلمانی، ص۲۸. گوینده خود این شعر را در لیون فرانسه گفته است.

□

شرف‌الدین خراسانی، «شرف» (۱۳۰۶-۱۳۸۲) چند زبان فرنگی را بیش و کم

---

1. Pasternak, Boris (1890-1960) شاعر روس
2. Unamuno, Miguel de (1864-1938) نویسنده و فیلسوف اسپانیایی

۳. ابر و کوچه، ۱۳۴۵، تهران.
۴. ابر، چاپ ۱۳۴۰، تهران.
5. erotic
6. pornographic
۷. نایافته، ۱۲۰، چاپ علمی، تهران.
۸. سایه‌ها، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۵.

می‌دانست. هم او بود که گورستان دریایی والری را، در جُنگ هنر و ادبِ حسین رازی ترجمه کرد. شرف خود سه مجموعهٔ شعر دارد که عبارتند از پژواک[۱]، دیگری واژه‌ها[۲] و یک مجموعه نیز با عنوان متافیزیکِ عشق از او در سال‌های آخر عمرش نشر یافته است. در مجموع تأثیرپذیری چشم‌گیری از شعر فرنگی که بدان اشارت کرده باشد ندارد. در مقدمهٔ پژواک، منقولاتی از آراء کروچه[۳] و ادگار پو و مالارمه و یونگ[۴] و گوته و کانت و بودلر و الیوت را نقل کرده است و این کار از لحاظِ گسترش مانیفست‌های اروپایی، در آن سال‌ها، دارای کمال اهمیت است (مقدمهٔ کتاب). شعرِ «سرانجام پرومته» با نیم صفحه مطلب از کافکا[5] در بابِ پرومته[۶] آغاز می‌شود، ص۶۹:

ای پاندورای هرزه که پندارت
دُرجی‌ست از رذایلِ آکنده

در حاشیه در باب پاندورا[۷] می‌گوید: «اشاره به پاندورا نخستین زنی که بر طبق اساطیر یونان از جانبِ خدایان به اپی‌متئوس، برادرِ پرومتئوس، داده شد» و در باب کلمهٔ دُرج، در همین بیت، نوشته است: «اشاره به جعبهٔ مخصوصی که خدایان به پاندورا داده بودند و آکنده از درد و رنج بود»، ص۶۹. در همین مجموعه شعر، «سزیف» شعری است براساس اساطیر یونان و «قفسی در جستجوی پرنده‌ای رفت» سخن کافکا است که عنوان شعر قرار گرفته است.

در مجموعهٔ واژه‌ها تأثیر ظاهری و روشنی که از مقولهٔ نقل سخن یا الهام و اقتباس باشد دیده نمی‌شود اما در مقدمهٔ آن که عملاً بوطیقای شاعر است آراءِ فلاسفه و ناقدان فرنگی را می‌آورد و شعرِ نثرگونه را «صادراتِ اروپایی غیرلازم» می‌خواند.

□

یکی دیگر از شاعران فعّال در حوزهٔ مطبوعات که برداشتی مستقیم از شعرِ فرنگی نداشته ولی از طریق ترجمه‌های منتشره در مطبوعات تأثیرپذیری چشم‌گیری از شعر

---

۱. پژواک، تهران، ۱۳۳۲.
۲. واژه‌ها، تهران، فرمند.
3. Croce, Benedetto (1866-1952) فیلسوف ایتالیایی
4. Jung, Carl Gustav (1875-1961) روان‌شناس سویسی
5. Kafka, Franz (1883-1924) نویسندهٔ اتریشی
6. Prometheus
7. Pandora

فرنگی دارد، **نصرت رحمانی** (۱۳۰۶-۱۳۷۹) است. در تمام مجموعه‌های شعری که از او نشر یافته، رگه‌های این تأثیرپذیری را بیش و کم می‌توان مشاهده کرد. در نخستین مجموعه‌های او کوچ و کویر ــ که با هم چاپ شده است[۱]، شعرِ «پایان شب» تقلیدی است از شعرِ بسیار معروفِ الوار: برتیلهٔ کودکانِ ولگرد / ... شعری‌ست که هر کسی شنیده‌ست / پایان شبِ سیه سپید است، ص۴۶، و این شعرِ الوار، در آن سال‌ها، مورد تقلید بسیاری از گویندگان خُرد و کلان قرار گرفت و فریدون کار، «شعر»ی سروده بود که در مطبوعات، چاپ آن تکرار می‌شد: بر آن جنگل بر آن ... / همه با هم به سوی زندگانی.

در مجموعهٔ ترمه[۲] از نصرت رحمانی شعرِ «زندگی» که بدین گونه آغاز می‌شود: زندگی بازی‌ست / ما خود صحنه می‌سازیم تا بازیگر بازیچه‌های خویشتن باشیم ...، ص۲۴، یک نگاهِ فرنگی است نسبت به حیات که می‌تواند از خیلی جاهای ادبیات فرنگی تقلید شده باشد. از نمونه‌های قرن شانزدهمیِ امثالِ سر والتر راله[۳] (۱۵۵۲-۱۶۱۸) تا الکساندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴) که گفت: و بازی فقیرانهٔ زندگی، هم بدین گونه پایان می‌گیرد[۵] و در همین مجموعهٔ ترمه شعری دارد دربارهٔ «پاندورا» با دو صفحه توضیح، ص۱۴۵. آنچه در کارهای او اهمیت دارد توجهی است که به مسألهٔ تأثیرگذاری شعر و ادبیاتِ فرنگی روی شعرِ عصرِ او داشته است و این در مقدمهٔ میعاد در لجن[۶] خود را آشکار کرده است، آنجا که می‌گوید: «هر روز نامی با پسوندِ بزرگ‌ترین، جک لندن بزرگ‌ترین نویسنده، روز دیگر گورکی و امروز راهِ دیگر می‌زنند. اگر با آن «بزرگ‌ترین»ها نمی‌توان تحریف به وجود آورد به بزرگ‌ترها که می‌شود پرداخت: از استفن اسپندرها گرفته تا ازرا پاوندها و بالأخره الیوت و تجربه‌اش. و گفتم الیوت، یادم آمد که در شعرش از کسی که جَسَدی را در باغچهٔ خانه‌اش کاشته بود سؤال می‌کرد. شعری بود بسیار خوب ... چنین و چنان شد که الیوت ناگهان «بزرگ‌ترین» شد. از آن پس

---

۱. کوچ و کویر، در یک کتاب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۹.

۲. ترمه، چاپ دوم، تهران، اشرفی، ۱۳۴۷.

3. Sir Walter Raleigh

4. *Familiar Quotations*, p. 199b.

5. *Ibid*, p. 409b.

۶. میعاد در لجن، نیل، ۱۳۴۶، صص۱۲ و۱۳.

هرکس یک چیز یا یک جایش را در باغچه کاشت و هنوز هم می‌کارند.» در حاشیه افزوده است که «بگذریم از عزیزی که در میان ما نیست و در حدِّ او بود هرچه کرد.[1] اما در باغچه‌های این دیار، دیدیم که هیچ نهالی نرویید چه رسد تا ثمری بدهد.» در حریق باد[2] غزلی دارد که بدین گونه آغاز می‌شود:

به سوگواریِ مویت سلام بر غم باد

سیاه چشم حریف منی غمت کم باد!

که متأثر از عنوانِ کتابِ فرانسواز ساگان است چنان که جای دیگر اشاره کردیم.

□

در میان چهارپنج شاعر بزرگ مدرنِ ایران **اخوان ثالث** سنّت‌گراترین شاعر است، با این‌همه، بعضی از شاهکارهای او، بی‌صبغه‌ای از شعرِ فرنگی نیست. ما در خلالِ مباحث این کتاب و این یادداشت‌ها به بعضی از آنها اشاره کرده‌ایم. همین قدر یادآوری می‌شود که شعرِ بسیار درخشان و کاملِ «سگ‌ها و گرگ‌ها» که در زمستانِ[3] اخوان آمده، به تصریحِ شاعر از شاندور (= الکساندر) پتوفی[4] شاعر مجارستانی گرفته شده است و از مجموعه‌ای که محمود تفضلی از شعرهای پتوفی ترجمه کرده و در سال‌های قبل از کودتا نشر یافته بود[5] و در همین مجموعهٔ زمستان در شاهکار بلامنازع «چاووشی» می‌گوید:

و اکنون می‌زند بر ساغرِ مک‌نیس یا نیما

و در دنبال آن گوید:

و می‌نوشد از آن مردی که می‌گوید:

چرا بر خویشتن هموار باید کرد رنجِ آبیاری کردن باغی

کزان گل کاغذین روید

---

۱. اشاره دارد به شعرِ فروغ فرخ‌زاد: دستهایم را در باغچه می‌کارم (تولدی دیگر).

۲. حریق باد، زمان، ۱۳۴۹، ص ۱۱۰.

۳. زمستان، چاپ دوم، ۱۳۴۶.

4. Petofi, Sandor (1823-1849)

۵. «مجموعهٔ اشعارِ پتوفی» (ساندر پتوفی، شعر)، ترجمهٔ محمود تفضلی و انگلا بارانی، روزنامهٔ تلاش، ۱۳۳۱، ص ۹۷.

و در حاشیه نوشته است: از یک شعرِ مک‌نیس که حسین رازی برایم خواند، ص۱۵۷، و در همین شعرِ چاووشی باز اشاره‌ای دارد به تاراس بولبا که اگرچه از مقولهٔ «شعر» و تأثیرِ شعر نیست ولی حاصل آشنایی با ادبیاتِ فرنگی است، ص۱۵۷:

به آنجایی که می‌گویند روزی دختری بوده است
که مرگش نیز (چون مرگ تاراس بولبا[1]
نه چون مرگِ من و تو) مرگِ پاک دیگری بوده است

در مجموعهٔ پاییز در زندان (ص ۲۰)، وقتی می‌گوید:

بشویید آب‌ها را پاک
و چون جاجیم‌های خاک‌خورده بادها را خوب بتکانید

به ترجمهٔ شعرِ الیوت نظر دارد که گفته است:

Clear the air!
Clean the sky!
Wash the wind!
Take Stone from stone and wash them.[2]

که چندین ترجمه از آن در فارسی در آن روزگار وجود داشته است، قدیم‌ترین آنها در ۱۳۳۱ توسط شجاع‌الدین شفا انتشار یافته است:

آسمان را تصفیه کنید
بادها را بشویید[3]

و ترجمهٔ دقیق‌ترش چند سال بعد بدین صورت:

هوا را پاکیزه کنید
و آسمان را تطهیر کنید
و باد را بشویید
و سنگ از سنگ برگیرید

---

۱. تاراس بولبا، نامِ قزّاقی است که قهرمان داستانی است به همین نام از گوگول.

2. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, p. 275.

۳. منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان، شجاع‌الدین شفا، چاپ چهارم، ۱۳۴۴ (مقدمهٔ چاپ اول، اردیبهشت ۱۳۳۱).

و همه را شستشو دهید.[۱]

و در شعرِ «مایا» نیز چنان که جای دیگر یادآوری شد، به شعرِ معروف کلاغِ[۲] ادگار آلن پو نظر دارد که نخستین بار در ۱۳۳۱ توسط شجاع‌الدین شفا ترجمه شده است[۳] و بعد توسط صادق چوبک سال‌ها قبل ترجمه شده بود با برگردانِ «هرگز هیچ».

در همین سال‌ها یدالله رؤیایی (متولد ۱۳۱۰) مجموعهٔ بر جاده‌های تهی[۴] را نشر داده است که در آن «پشت پنجره» فکری است از پوشکین، ص۶۸، و «چنار» فکری از پُل والری، ص۱۴۶، و «فقیر و سگش» از ادبیات فرانسه اقتباس شده است، ص۲۶۳، اما در کارِ او، مجموعهٔ دریایی‌ها، از بابتِ تأثیرپذیری از شعرِ فرنگی اهمّیت بیشتری دارد. او خود در موردِ دریایی‌های ۹ و۱۶ نوشته است که با فکری از لویی گولیس نویسندهٔ سویسی است، ص۱۰۷، و در موردِ دریایی‌ها، ص۱۵، نوشته است با وامی از سن ژون پرس، شاعر فرانسوی شکل گرفت ــ سپاس چند تصویری که بدهکارِ حشر و نشر با او شدم، ص۱۰۷. آنچه در موردِ دریایی‌ها، در بحثِ مورد نظر ما، که تأثیر شعرِ فرنگی بر شعر جدیدِ فارسی است، اهمیت دارد، وام‌گیری یک یا چند تصویر نیست، بلکه «برداشتن» و «حمل» یک روشِ زبانی است از فرانسهٔ سن ژون پرس[۵] به فارسی معاصر، یعنی درهم ریختن خانوادهٔ کلمات؛ چیزی که جای دیگر در باب آن بحث کرده‌ام و در اینجا به اشاره از آن می‌گذرم. آنچه در شعرهای سن‌ژون پرس عاملِ اصلیِ خلاقیتِ اوست، درهم ریختنِ خانوادهٔ کلمات است. موج و خزه و دریا و ساحل و توفان از یک خانواده‌اند و مذهب و عرفان و ایمان و موعظه از خانوادهٔ دیگر در هم ریختن تعمدی و آگاهانهٔ این خانواده‌ها و گفتن «مذهب موج» و «عرفانِ خزه‌ها» و «ایمانِ دریا» و «موعظهٔ توفان» نوعی جدولِ ضرب حل کردن است. رؤیایی این جدولِ ضربِ درهم ریختنِ خانوادهٔ کلمات را بعد در کتاب دیگری به نام «دلتنگی‌ها» با خانوادهٔ «کویر» و «گردباد» و «سوسمار» و «شن» و امثال آن نیز آزموده است و این جامعه و تاریخ است که باید از میزان توفیق او در

---

۱. مجلهٔ جهان نو، شمارهٔ ۱، سال۲۴ (اردیبهشت ۱۳۴۸)، ص۱۶۹.

2. Raven

۳. منتخبی از شاهکارها، ۴۱۴.

۴. بر جاده‌های تهی، تهران، ۱۳۴۰.

5. Perse, St. John (1887-1975) شاعر فرانسوی

این باب سخن بگوید.

□

یکی از شعرایی که بعد از کودتای ۲۸ مرداد، هم شعرش و هم ترجمه‌هایش، باید مورد توجه قرار گیرد **حسن هنرمندی** (۱۳۰۷-۱۳۸۱) است. هنرمندی یکی از فعّال‌ترین چهره‌های دهۀ ۱۳۳۰ باید به حساب آید و تأثیری که خود او از شعر فرنگی پذیرفته، باید جداگانه بررسی شود و بیش از آن ترجمه‌هایی که از شعر فرنگی در مجلّات آن سال‌ها نشر داده است. کتاب‌های او از رُمانتیسیسم تا سوررئالیسم و بنیادِ شعرِ نو در فرانسه هرکدام به جای خود از منابعِ مهم مطالعه در تحولِ شعر فارسی از منظرِ موردِ بحثِ ماست. هنرمندی بعدها به فرانسه رفت و دکتری گرفت و به دانشگاه تهران آمد و در آن‌جا به تدریس پرداخت و باز به فرانسه برگشت و در آن دیار اقامت گزید، تا پایان عمر تلخ و ناگوارش. بعد از فراغت از تحصیل، توجه او به مسألۀ تأثیرپذیری شعر فارسی از شعرِ فرنگی، به‌ویژه شعرِ فرانسوی، هر روز بیش و بیشتر می‌شد.

□

سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹)، که یکی از لطیف‌ترین صداهای شعر عصرِ خود است در آوار آفتاب[1] مقدمه‌ای دارد. این مقدمه مانیفستی است در باب رُجحانِ تفکّر و فلسفه و عرفان شرق بر جهان‌بینیِ غرب، و مقصود او از شرق، همان شرقِ دور است: چین و ژاپن و فرهنگ بودایی و زِن Zen، و اقوال و اصطلاحات آنها را نقل می‌کند. همین شرق‌گرایی او خود نمونه‌ای از تأثیر غرب و جهان‌بینی غرب است. شعرِ شرقی است از دریچۀ غرب و زبان‌های غربی. سپهری در مجموعه‌های دیگرش از جمله حجم سبز[2]، اثرِ پای آشکاری از شعر فرنگی را ــ آن گونه که دیگران به صورتِ اقتباس و ترجمه و الهام دارند ــ نشان نمی‌دهد جز در شعرِ «دوست» که سخنی از الیوت را به زبان انگلیسی بر پیشانی این شعر نشانده است، ص۷۵. با این‌همه او خود یکی از مظاهر تأثیرپذیری از شعر فرنگی است و بخشی از میراثِ عمرش ترجمه‌هایی است که از شعر فرنگی در مجلّاتی از نوعِ سخن نشر داده است.

---

۱. آوار آفتاب، شرکت چاپ افست، ۱۳۴۰.
۲. حجم سبز، تهران، روزن، ۱۳۴۶.



در این سال‌ها، **نادر نادرپور** (۱۳۰۸-۱۳۷۸) در شمار معروف‌ترین شاعران نسل خود بوده است. به دلیل آشنایی خوبی که با زبان و ادبیات فرانسوی داشته، شعرش نمونهٔ مناسبی است برای مسألهٔ موردِ بحث ما، یعنی تأثیرپذیری از شعرِ فرنگی. در نخستین دیوان او، که چشم‌ها و دست‌ها[1] نام دارد، خود یادآور شده است که منشأ الهام قطعهٔ رقص اموات، ص۲۳، آهنگی است به همین نام از سن‌سان[2]، نغمه‌پردازِ فرانسوی، که او هم آهنگِ خود را از روی نمایشی که در قرون وسطی رواج داشته، تنظیم کرده بوده است و سرایندهٔ این مجموعه همان را، با تغییرات و اضافات فراوان در قالبِ شعر ریخته است. در همین مجموعه، شعرِ «درود بر شب» از نغمه‌های بی‌لی‌تیس، اثرِ پی‌یر لوئیس گرفته شده است، ص ۴۱؛ شعرِ «در هرچه هست و نیست» ظاهراً تحت تأثیر شعری بوده است به ترجمهٔ احسان طبری، در مجلهٔ مردم[3]، که چندین شاعر دیگر هم آن را به صورت‌های مختلف بازآفرینی کرده‌اند.

در مرگِ عاشقانهٔ نیلوفران صبح
در رقصِ صوفیانهٔ اشباح و سایه‌ها
... رو کن به سوی عشق
روکن به سوی چهرهٔ خندان زندگی

که در شعر نصرت رحمانی و فریدون کار و چند تن دیگر هم صورت‌های مختلف آن را می‌توان دید. در مجموعهٔ شعر انگور، شعرِ «طغیان»، ص۱۶۸، الهام از آرتور رمبو است:

به‌جز پهنه‌های پُر از دود و آتش
به‌جز سیل کشتار و بیماری و خون
بگو با من ای دل چه مانده‌ست با کس؟

طرحِ شعرِ «دختر جام» در مجموعهٔ دختر جام الهام از یک اسطورهٔ رومی است که ونوس الههٔ زیبایی از صدفی زاده شد، ص۲۵:

---

۱. چشم‌ها و دست‌ها، چاپ سوم، ۱۳۴۸.

۲. (1921-1835) Saint-saëns آهنگسازِ فرانسوی. تلفظِ رایج این نام سن‌سانس است و نام آن آهنگ *La Dans Macabre*.

۳. مجلهٔ مردم، سال اول، شمارهٔ اول (مهر ۱۳۲۵).

همچون ونوس کز صدفی سر برآورد
دامن‌کشان ز جام شرابم برآمدی

در همین مجموعه، شعرِ «باغ»، در صفحهٔ ۶۵، الهام از ژاک پرور است و به همین دلیل هم آن را خارج از متن چاپ کرده است.

نادرپور در مقدمهٔ شعرِ انگور می‌گوید: «تأثیر خانلری و سخن از دو راه بود: یکی از راهِ نگارش مقالاتی در باب شعر و ترجمه‌هایی از آثار شاعران مانندِ بودلر و ریلکه و دوم از راهِ طبع و انتشارِ نمونه‌های شعر نو، ص ۵۲، در همین کتاب «دزدِ آتش» آمده در ص ۱۱۹:

پایْ به زنجیر بستهٔ زخمیِ پیرم
کاین‌همه دردِ مرا امیدِ دوا نیست
مرهم زخمم که چون شکافِ درخت است
جُز مِسِ جوشانِ آفتابِ خدا نیست
من مگر آن دزدِ آتشم که سرانجام
خشمِ خدایان مرا به شعلهٔ خود سوخت

و در حاشیه افزوده است که «کنایه از پرومته است که بنا بر روایتِ اساطیرِ یونانی نیمه‌خدایی بود اما چون آتش را از خدایان ربود و به بشر رسانید به بلای خشم آنان گرفتار آمد و برفراز صخره‌ای به بند کشیده شد تا کرکسی مدام از جگرش بخورد و دوباره این جگر بروید و این شکنجه تا ابد ادامه یابد»، ص ۱۲۰. در همین مجموعه «بت‌تراش»، پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال / یک شب تو را ز مرمرِ شعر آفریده‌ام، همان تم pygmalion است که جای دیگر بدان اشارت کردیم. در سرمهٔ خورشید[1]، در مقدمهٔ شعرِ «مسافر» عبارتی از والتر دو لا مر شاعر انگلیسی نقل شده است که تقریباً عین موضوع شعر است: «مسافر دری را که به نور ماه روشن بود ...» ص ۴۱، و این شعر معروف‌ترین شعرِ والتر دولامر است که چندین ترجمه از آن در مطبوعاتِ سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ نشر یافته است از جمله در مردم و در جهان نو و در صدف برای تمام شعر The Goast می‌توان به گلچین ادبیات انگلیسی، چاپ اکسفورد، مراجعه کرد.[2]

---

۱. سرمهٔ خورشید، چاپ اول، ۱۳۳۹.

2. *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II. p. 2038.

فروغْ بیشترین بهره را از ترجمه‌های شعرِ فرنگی در سالهای بعد از کودتای ۱۳۳۲ داشته است. مجموعهٔ ترجمه‌های شفا را به‌دقت خوانده بوده است. چندان تحت تأثیر ترانه‌های بی‌لی‌تیس بوده است که گویا خود را «بی‌لی‌تیسِ ایران» می‌دانسته است. این را من از کنایه‌ای که یکی از شاعره‌های همان ایّام جوانی فروغ، در یکی از نشریّات، به فروغ زده بود که «تو خودت را بی‌لی‌تیسِ ایران می‌دانی و ...» (خانم زُبیدهٔ جهانگیری «شبنم») به یاد دارم. ولی هیچ گاه مضمونِ خاصی را از یک شاعر نگرفته است که بگوییم این «تمثیل» یا این «فکرِ» خاص را از فلان شاعر فرنگی اخذ کرده است. شعرِ فروغ بهترین آینهٔ انعکاس «حال و هوای» شعر فرنگی در شعرِ آن سالهای ایران است و اگر شاعرِ خاصی را بخواهیم نام ببریم، بی‌گمان، الیوت بیشترین تشخّص را در طرزِ تلقّیِ فروغ از شعر داشته است.

من در جای دیگری نشان داده‌ام[1] که فروغ حتی از ساده‌ترین حرفهای فرنگی توانسته است در شعرِ خود بهره‌مند باشد، مثلاً در شعرِ «ایمان بیاوریم...»:

آن شب که من عروس خوشه‌های اقاقی شدم

آن شب که اصفهان پُر از طنینِ کاشیِ آبی بود

در این چشم‌انداز که ما از آن سخن می‌گوییم، گرفتنِ یک تصویر، هیچ اهمیتی ندارد. فرم کار و فضای شعری و جهانِ شعری شاعرانی از نوعِ الیوت درکارِ او تأثیرگذار بوده است. آن بریدگی‌های معنوی و فضاییِ شعرهای آخر تولّدی دیگر و تمامیِ «ایمان بیاوریم ...»، آگاه و نه‌آگاه، تحتِ تأثیرِ الیوت و خاصةً سرزمین ویران است. این گونه «بریدگیِ» بی‌هیچ «انتقالی» و پُلی برای انتقال را بعضی از ناقدان در شعرِ الیوت از عوارض ذاتی حیات قرن بیستم و بازتابِ آن در شعرِ او دیده‌اند[2].

از آنچه در متن شعرهای فروغ دیده می‌شود که بگذریم، می‌رسیم به تصریحاتِ او در باب آشنایی یا عدمِ آشنایی‌اش با شعرِ فرنگی. در مصاحبه‌ای که دکتر صدرالدین الاهی با فروغ داشته است، فروغ می‌گوید: «شاعرهای فرنگی روی من اثرِ زیادی نگذاشته‌اند.» دکتر الاهی می‌پرسد: «کدام دسته از شاعرها را می‌گویید؟» و او در پاسخ

---

۱. موسیقی شعر، ۲۹۵-۲۹۶، متن و حاشیه دیده شود.

2. *Homer to Joyce*, by Wallacc Gray, Macmilan Publishing Co. 1985, p. 200.

می‌گوید: «شعرای متفکر، مثل الیوت، سن ژون پرس و نیما. آنها فقط راه را به من نشان داده‌اند. من بعد از خواندن آثار آنها دانستم که چیزی به نامِ شعرِ متفکرانه وجود دارد و کوشیدم که تحتِ تأثیرِ آنها قرار نگیرم، مخصوصاً شعرای فرنگی.»[۱]

سهم کشورهای اروپایی

از شعر فرانسه، فابل‌های لافونتن نخستین تأثیر چشم‌گیرِ خود را بر تجدّدِ شعری ایرانیان آشکار کرد. بسیاری از شاهکارهای شعرِ تعلیمیِ سال‌های نخستینِ قرن بیستم ایران نظیرِ شعرهای ملک‌الشعرای بهار و پروین اعتصامی و رشید یاسمی و چندین شاعر دیگر، تحتِ تأثیر آشکار ترجمهٔ فابل‌های لافونتن است. با اطمینان می‌توان گفت که نخستین ادبیات و زبانی که ترجمهٔ آثار شعریش فضایِ شعر ایرانی را دگرگونی چشم‌گیر بخشید، زبان و ادبیات فرانسوی بود. با این‌که زبان فارسی، به لحاظِ فابل‌های منظوم، یکی از غنی‌ترین زبان‌های شعری جهان است، با این‌همه ترجمهٔ فابل‌های لافونتن در غنای نسبیِ شعرِ آن سال‌های زبان فارسی بسیار مؤثر بوده است. در مرحلهٔ دومِ تغییر سلیقه‌های شعری، باز، لامارتین و ترجمهٔ بعضی از شعرهای او، از جمله شعرِ بسیار معروفِ «دریاچه»، از مجموعهٔ تفکّرات شاعرانهٔ او، بیشترین تأثیر را روی تغییرِ سلیقهٔ شعریِ شاعرانِ ایرانی به جای گذاشت. هیچ کس تاکنون آمارِ دقیقی از تعدادِ ترجمه‌های «دریاچه» به زبان فارسی تهیه نکرده است. تا آنجا که حافظهٔ من یاری می‌دهد، چهار یا پنج ترجمه از آن در کتاب‌ها و مطبوعات قرن بیستم زبان فارسی نشر یافته است. روحِ شرقیِ ما، به چنین فضایِ شعری تازه‌ای بسیار نیازمند بوده است. در زبان عربی نیز ترجمه‌های «دریاچه» بسیار متعدد است، بعضی به صورت نثر و بعضی به صورت نظم. یکی از ترجمه‌های منظومِ «دریاچه» در زبان عربی، که خود تبدیل به یک شعرِ عربیِ موردِ قبولِ عام شده است، ترجمه‌ای است که نقولا فیّاض (۱۸۷۳-۱۹۵۸) کرده است:

اَهٰکذا اَبَداً تمضی اَمانینا
نَطْوِی الحیاة و لیلُ الموتِ یطوینا

---

۱. جاودانه فروغ فرخزاد، مرجان، ۱۳۴۷، تألیف و تنظیم امیراسماعیلی/ ابوالقاسم صدارت، ص۱۱۴.

شاید به دلیل انتخاب قالبِ مأنوس و پُرموسیقی این ترجمه بوده است که چنین حاصلی به دست داده است[۱]. در کنار لامارتین ترجمهٔ بعضی از شعرهای ویکتور هوگو نیز روی تحولِ شعر فارسی تأثیرهای ویژهٔ خود را داشته است. مثلاً ترجمهٔ دل‌انگیز و موفقی که ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی در شعرِ:

رزم‌آورانِ سنگر خونین شدند اسیر

از یکی از شعرهای ویکتور هوگو کرده است. شاید آخرین و مهم‌ترین تأثیر شعرِ فرانسه بر تحولِ شعر مدرن فارسی آشناییِ شاعران ایرانی با شعرِ سن ژون پرس بوده باشد که در جای دیگر از همین یادداشت‌ها بدان پرداخته‌ایم. از سوی دیگر تأثیری را که ترجمهٔ شعرهای ژاک پره‌ور بر ساده شدنِ شعرِ فارسیِ نیمهٔ دوم قرن بیستم به جای نهاده است نباید فراموش کرد. بعد از شهریور ۱۳۲۰ ترجمهٔ شعرهای بسیاری از ژاک پره‌ور در مطبوعاتْ نشر یافت که بی‌گمان در این زمینه تأثیر ویژهٔ خود را داشته است و ما در خلال مباحث این کتاب به بعضی از آنها اشاره کرده‌ایم. ترجمه‌هایی که از شعر رمبو و بودلر و والری، در این سال‌ها، در مطبوعات فارسی نشر یافته بیش از آنکه بر نوع مضامین یا تصاویرِ شاعران اثر نهاده باشد، تلقّی آنان را از حقیقت شعر کمال بخشیده و عملاً بوطیقای شاعران فارسی‌زبان را دگرگون کرده است. اهمیت این بخش از تأثیرپذیری، چندین برابرِ گرفتنِ مضمون فلان فابل از لافونتن و امثالِ آن است.

تأثیرپذیری از شعر فرانسوی، گاه، از این حدود هم فراتر می‌رود. پل الوار شعری دارد که ترجمهٔ عنوان آن چیزی است در حدود «سلام ای غم!» و یک نویسندهٔ درجهٔ چندم فرانسوی هم به نام فرانسواز ساگان با عنایت به آن شعرِ الوار، کتابی دارد با عنوان سلام بر غم[۲]، که به فارسی هم ترجمه شده است. گویا نخستین شاعر ایرانی که به این شعرِ الوار توجه کرده، مسعود فرزاد است (۱۲۸۵-۱۳۶۰) که دریک رباعی گفته است:

غم گفت سلام، گفتمش بر تو سلام

---

۱. قبل از نقولا فیّاض، شاعران بسیاری در این «زمین» شعر عاشقانه گفته‌اند که مشهورترین آنها قصیدهٔ بی‌مانند ابن‌زیدون (۳۹۴-۴۶۳) است به مطلعِ: «اَضحَی التنائی بدیلاً من تدانینا».

۲. برای ترجمهٔ شعر الوار بنگرید به از رمانتیسم تا سوررئالیسم، از حسن هنرمندی، ص۳۸۴. ترجمهٔ کتاب خانم فرانسواز ساگان *Bonjour tristesse* با همین عنوان «سلام بر غم» در تهران به سال ۱۳۳۴ نشر یافته است.

و نصرت رحمانی (۱۳۰۶-۱۳۷۹) هم غزلی دارد که در مطلع آن غزل به ترجمهٔ همان کتابِ فرانسواز ساگان[1] بیشتر نظر داشته تا به اصلِ شعرِ الوار:

به سوگواریِ زلفت سلام بر غم باد

با این‌که از شعرهای شکسپیر و شلی و اُسکار وایلد و ییتز و بسیاری دیگر از شاعران انگلیسی‌زبان نمونه‌هایی در مطبوعات قرن بیستم و شاید قرن نوزدهم زبان فارسی قابل مشاهده است ولی تأثیرِ شعر انگلیسی بر شعرِ فارسی را بیشتر باید از طریق ترجمهٔ شعرهای تی.اس. الیوت، شاعر امریکایی-انگلیسی قرن بیستم، پیگیری کرد. بی‌گمان ترجمه‌هایی که از شعرِ شلی در مطبوعاتِ قرن بیستم ایران شده است، در شکل دادن به فضای رُمانتیکِ شعر فارسی تأثیر خود را داشته است، هم‌چنان که در بعضی چشم‌اندازها، از جمله مقولهٔ «گناه» شاید آشناییِ ایرانیان با شعر اُسکار وایلد، بی‌تأثیری نبوده است، ولی آنچه بیشتر قابل مشاهده و محسوس است، تغییری است که شعر فارسی، پس از ترجمهٔ شعرهای الیوت در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم به خود گرفت. او به شاعران ایرانی آموخت که می‌توان شعر گفت و شعری خردگرایانه یا متفکرانه گفت و از آسیب‌های فضای رُمانتیکِ آن سال‌ها، در عین حال، فاصلهٔ خود را حفظ کرد. در موارد دیگری از همین یادداشت‌ها به نوع تأثیرپذیری اخوان و فروغ و حتی‌شاملو و دیگران از شعر الیوت اشاره شده است. در این گفتار کوتاه مجال بازگشت به آن سخنان نیست. غرض در این‌جا یادآوری این نکته است که اگر بخواهیم نقطهٔ چشم‌گیری از تأثیر شعر انگلیسی بر روی تحول شعر فارسی معاصر جستجو کنیم، نه در شعر شکسپیر و شلی و ییتز است که باید در تأثیر الیوت جستجو شود. ییتز با همهٔ عظمتی که در شعر جهان و در شعرِ انگلیسی دارد، کمتر تأثیری بر شعرِ معاصر فارسی داشته است. شاید به دلیل دشواری ترجمهٔ شعر او که اگر حقّ شاعر، با جایگاه بی‌همتای او در شعر جهان، بخواهد ادا شود، کار مترجم بسیار دشوار است و آن نمونه‌ها که گاه از طریق زبان فرانسه به فارسی نقل شده است به هیچ روی نشان‌دهندهٔ جایگاهِ والای ییتز در شعرِ انگلیسی و شعرِ جهانی نیست.

---

1. Sagan, Francoise (1935-2004) رمان‌نویس فرانسوی

جای آن هست که یادآور شوم که استاد دکتر بهرام مقدادی که ترجمهٔ انگلیسی درخشانی از شعر «نمازِ خوف» با عنوانِ "The Litany of Terror" نشر داده است[۱] در بعضی از کلاس‌های درسِ خود، گویا تأثیرپذیری مرا از شعرِ «ظهور مسیح»[۲] ییتز در سرودنِ شعرِ «نماز خوف» یادآور شده است. من از پذیرفتنِ این امر نه‌تنها امتناعی ندارم که بدین کار افتخار هم می‌کنم، اما در آن سال که من شعرِ «نماز خوف» را سرودم، جز چند ترجمهٔ محدود از شعرِ ییتز چیزی به زبان فارسی انتشار نیافته بود. من سال‌ها و سال‌ها بعد، شش سال بعد، در اکسفورد با شعرِ ییتز اندکی آشنا شدم، در سال ۱۹۷۵-۱۹۷۴ که نزد کشیشی ادیب، شعرِ شکسپیر و الیوت را به درس می‌خواندم. او بود که مرا به اهمیتِ جایگاهِ ییتز در شعرِ انگلیسی آشنا کرد. من هم شکسته‌بسته چیزک‌هایی از شعرِ او به فارسی ترجمه کردم که هنوز هم موجود است و حتی آگهی شده بود که نشر خواهد شد.

هرچه کوشیدم که خودم را به نشرِ آن ترجمه‌های شعرِ ییتز راضی کنم دلم بار نداد و چه خوب شد. زیرا آن ترجمه‌ها، کوچک‌ترین نشانی از جایگاهِ خلّاقیّت ییتز را در زبان فارسی آینگی نمی‌کرد. بدین گونه اگر استاد مقدادی این تأثیرپذیری مرا از شعرِ «ظهور مسیحِ» ییتز قطعی می‌دانند باید از مقولهٔ توارُد تلقّی شود. اعتراف می‌کنم که در شعرهایی که بعد از آن، در سال‌های اخیر، گفته‌ام بی‌توجّهی به طرز تلقّیِ ییتز از حقیقتِ شعر نبوده‌ام و در یکی دو تا از شعرهایم که نگاهی به ییتز داشته‌ام در حاشیه نوشته‌ام: «در قرائتِ ییتز».

در قرن بیستم، در حوزهٔ داستان کوتاه، رُمان، نمایشنامه و شعر ترجمه‌های بسیاری از **ادبیات روسی** نشر یافته و در تمام این میدان‌ها تأثیرهای درخشان خود را داشته است. از شعرِ بسیار غنی و مهمّ روسی، شعر فارسی تأثیرپذیری‌های خود را داشته است. اگر ملاک سخن اهمیتِ ذاتیِ شاعران بود، باید از پوشکین و لِرمانتف آغاز می‌شد، ولی حقیقت امر این است که تأثیرپذیری شاعران ایرانی از شعرِ روسی بیشتر از فابل‌های کریلف و شعرهای مایاکوفسکی بود. آنچه در تحوّل شعر فارسی بعد از جنگ جهانی

---

1. in *Translation*, the Journal of Literary translation (New York City. Fall 1980), pp. 156-158.

2. Second Comming

دوم چشم‌گیر است شیفتگی جوانان به ترجمهٔ شعرهای مایاکوفسکی بر دست احسان طبری است. طبری با فارسی برجسته و اسلوب شیوایی که در ترجمهٔ بعضی از شعرهای مایاکوفسکی اختیار کرده است روی بعضی از وجوهِ شعرِ جوانِ آن سال‌ها، خاصةً احمدشاملو، تأثیر ویژه داشته است که در این مباحث بارها به آن پرداخته‌ایم. فابل‌های کریلف وقتی واردِ قلمرو شعر فارسی شد که دورهٔ فابل‌سرایی به پایان رسیده بود و سلیقهٔ شعری جوانانْ دیگر در پیِ آن گونه شعر نبود. با این‌همه بعضی از شاعرانِ پیروِ سبکِ قدیم ازقبیلِ حبیب یغمایی و دکتر رعدی آذرخشی به بازسازیِ فابل‌های کریلف، بعد از شهریورِ ۱۳۲۰ پرداختند اما میزان پذیرش و قبول اهل هنر را در این باره باید با احتیاط بررسی کرد. شاید چندان قبولِ گسترده‌ای نیافته باشد. قدرِ مسلّم این است که مطبوعات بعد از شهریور ۱۳۲۰ پُر بود از ترجمه‌های فابل‌های کریلف و یک فابل کریلف، گاه به وسیلهٔ چندین شاعر منظوم شده است، مانند «بلبل و خر» که توسط دکتر رعدی و میلانی و رشید یاسمی منظوم شده و هرکدام به جای خود ارزش هنری خود را دارد. همچنین ترجمه‌های متفاوتی که از «نوراهبِ» لرمانتف توسط ایرج علی‌آبادی و مترجمی دیگر (در مجلهٔ سخن) نشر یافت.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم ترجمه‌هایی از آنا آخماتوا[1] و پاسترناک و الکساندر بلوک هم در مطبوعات و کتاب‌ها نشر یافت که پیگیری تأثیرهای آنها مجالِ دیگری می‌طلبد.

تأثیر **شعرِ آلمانی** بر شعرِ فارسی را باید در نیمهٔ اول قرن بیستم و در ترجمه‌هایی که از شعرِ شیلر در مطبوعات آن سال‌ها نشر یافته است جستجو کرد. ترجمهٔ دل‌انگیزی که ایرج‌میرزا از داستان «شاه و جام» اثر شیلر کرده است، ارزش و اعتبارش در زبان فارسی، شاید کمتر از اعتبار آن در زبان آلمانی نباشد. قدر مسلم این است که ایرج، در این بازآفرینی خلّاق شاهکاری در زبان فارسی به وجود آورده است. همه می‌دانند که منشأ «هدیهٔ عاشق»، اثرِ ایرج، که خود یکی از شاهکارهای شعرِ فارسی در قرن بیستم است، از یک شاعر آلمانی است.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم ترجمه‌هایی که از شعر برتولد برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) به زبان

---

1. Akhmatova, Anna (1889-1966) شاعرهٔ روس

فارسی نشر یافت، تأثیرش شبیهِ تأثیرِ ترجمهٔ شعر الیوت بود، یعنی از چشم‌اندازِ تأثیرپذیری شاعران ایرانی، نوعی شعر را بدیشان آموخت که الیوت هم همان را می‌آموخت، با دو نوعِ نگاه و دو نوعِ چشم‌انداز. وَجهِ جامعِ این تأثیر، در موردِ برشت این بود که نشر ترجمهٔ شعرهای برشت در مطبوعات نیمهٔ دوم قرن بیستم ایران فضای رُمانتیک آن سال‌ها را دگرگون کرد؛ شعری به خوانندهٔ ایرانی معرفی کرد که با تمام نیروی خود رویاروی حال و هوای رُمانتیک‌ها ایستادگی می‌کرد و از نوعی تفکرِ اجتماعی و فلسفی خبر می‌داد. با این‌که جامعهٔ فرهنگی ایران همواره برشت را نظریّه‌پرداز و در عین حال، نمایندهٔ منحصربه‌فردِ تئاترِ حماسی[1] می‌شناخت. انتشار ترجمهٔ شعرهای او، در حوزهٔ وسیعی از خوانندگان تأثیر ویژهٔ خود را به جای گذاشت. شعرِ «سخن‌گفتن از درخت‌ها»ی او که چندین ترجمه از آن در کتاب‌ها و مطبوعات آن سال‌ها انتشار یافت نفوذی عمیق در نگاهِ شاعران عصر داشت که چگونه می‌توان شعرِ سیاسی گفت و از شعار دادن کناره گرفت، با این‌همه برشت، که به عنوان شکسپیر دوران مدرن[2] شناخته شده است، بیشتر از رهگذر نمایشنامه‌هایش تأثیرِ خود را در محیط فرهنگی ایران آشکار کرد.

با این‌که نخستین نمونه‌های شعرِ آلمانی و ترجمهٔ آنها به زبان فارسی در آغاز قرن بیستم از مهم‌ترین عوامل تحولِ شعر جدید ایرانی به حساب می‌آیند، باید بپذیریم که شاعران آلمانی از شاعران فارسی بیشتر تأثیر پذیرفته‌اند. آنچه گوته و روکرت[3] در زبان آلمانی، به تأثیر شعرِ فارسی، آفریده‌اند، اهمیتِ جهانی بیشتری دارد. دیوان شرقی-غربیِ گوته، که یکی از مهم‌ترین آثارِ فرهنگ بشری است، حاصل تأثیرپذیری گوته از شعر حافظ است.

البته نباید از یاد بُرد که ترجمهٔ شعرهای هانری هاینه و شیلر و بعضی شعرهای ریلکه و برشت تأثیر قابل ملاحظهٔ خود را داشته است.

شاید لورکا[4] به‌تنهایی بسنده باشد تا میزان تأثیرِ شعرِ زبان اسپانیولی را بر تحوّلِ شعر

1. epic theatre
2. *Critical Survey of Literary Theory*, vol. 1, p. 205.
3. Rückert, Friedrich (1788-1866) شاعر آلمانی
4. Lorca, Federico Garcia (1899 یا 1898-1936) شاعر اسپانیایی

فارسی نشان دهد. گارسیا لورکا از نخستین شاعران اسپانیا بود که ترجمهٔ شعرش فضای شعر فارسی را بیش و کم تحت تأثیر قرار داد. اگر بخواهیم چند شاعرِ خاص را از مجموعهٔ ادبیات فرنگی برگزینیم که بیشترین تأثیر را در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بر شعر متجدد ایران داشته‌اند، در کنارِ الیوت و برشت و مایاکوفسکی، باید از لورکا یاد کنیم. ترجمهٔ شعرهای لورکا، که هم در مطبوعات بعد از جنگ دوم و هم در کتاب‌ها، به گونهٔ گسترده‌ای نشر یافت «رتوریکِ» شعر نو فارسی را دگرگون کرد. شاملو در آغاز به مایاکوفسکی، از دریچهٔ سلیقهٔ هنری احسان طبری و اسلوبِ ترجمهٔ او، بیشتر نظر داشت. بعدها به الوار و آراگون و در دوران کمالِ شعریش، بیشترین تأثیر را از لورکا پذیرفته است. ممکن است کسانی سال‌ها و سال‌ها، در جستجوی مضامین یا تصاویرِ شعرِ لورکا، در فضای شعرِ شاملو و دیگر شاعرانِ این دوره برآیند و هیچ چیزی دستگیرشان نشود؛ ولی کسی که به معماری شعر مدرن ایران و معماری شعرِ فرنگی آشنایی داشته باشد، فضای این معماری را متأثر از شیوهٔ شاعری لورکا خواهد یافت[۱]، همان چیزی که در آغاز بدان اشاره کردم. «رتوریکِ» شعرِ متجدّدِ فارسی متأثر است از رتوریکِ شعرِ لورکا. با این‌که جای دیگری از همین یادداشت‌ها توضیح داده‌ام که چرا کلمهٔ اجنبیهٔ «رتوریک» را به کار می‌برم و از بلاغت یا دیگر برابرهای آن پرهیز می‌کنم، باز در این‌جا هم یادآور می‌شوم که مقصود از رتوریک تمام شگردهایی است که شاعر در آغاز و انجام و میانهٔ شعر از دید حذف‌ها و گزینش ساختارهای نحوی اختیار می‌کند تا مجموعهٔ «التفات»های گوناگون را از خطاب به غیبت و از غیبت به خطاب شکل دهد.

بعد از لورکا، ترجمهٔ شعرهای دیگر شاعران اسپانیولی‌زبان از قبیل پابلو نرودا و ماچادو و خیمنز و رافائل آلبرتی[۲] به‌لحاظِ نوعِ مضامین و مسائل شعری، بی‌گمان تأثیر خود را داشته است، به‌ویژه ترجمه‌های فراوانی که از شعر پابلو نرودا، در سال‌های بعد

---

۱. در هنگامی که اوراق این کتاب، آخرین مراحل چاپ را می‌گذراند، نامه‌ای از احمد شاملو خطاب به یک شاعر اسپانیولی زبان نشر یافت (مجلهٔ تجربه، شمارهٔ ۴ شهریور ۱۳۹۰، صص ۱۴-۱۵) که شاملو وطن دوم خود را اسپانیا و زبان اسپانیولی خوانده بود و عملاً شیفتگی خود را به شعر اسپانیولی و خاصةً لورکا مورد تأیید قرار داده بود.

2. Alberti, Rafael (1902-1999)

از پایان جنگ دوم، در مطبوعات و کتاب‌های فارسی دیده می‌شود.

آشنایی فارسی‌زبانان با ترجمهٔ شعرِ ایتالیایی به وسعتِ آشنایی ایشان با شعرِ فرانسوی و انگلیسی و روسی و آلمانی نبوده است. با این‌همه از قدیم‌ترین ایام ایرانیان کوشیده‌اند که با کمدیِ الاهیِ دانته رابطه برقرار کنند. گویا ترجمهٔ فشرده و ناقصی از کمدی الاهی در ردیف نخستین ترجمه‌هایی که به روزگار ناصرالدین شاه از ادبیات فرنگی شده است موجود است که هنوز انتشار نیافته است. این مطلب را جایی خوانده‌ام یا از صاحبنظری شنیده‌ام ولی اکنون به یاد نمی‌آورم. در سال‌های بعد از کودتای ۱۳۳۲ شجاع‌الدین شفا ترجمه‌ای از کمدی الاهی نشر داد و دریچهٔ آشناییِ فارسی‌زبانان با جهانِ معنوی دانته شد. بر اوراقِ مطبوعات ادبی و فرهنگی قرن بیستم ایران، از همان آغاز، نمونه‌های شعرِ تریلو (۱۸۷۱-۱۹۵۰) و لئو پاردی (۱۷۹۸-۱۸۳۷) را می‌توان دید، مثلاً در مجلهٔ بهارِ اعتصام‌الملک و دیگر نشریات همان دوره. در ربعِ سوم قرن بیستم ترجمه‌هایی از شعر شاعران ایتالیایی، هم در مطبوعات و هم در کتاب‌ها، نشر یافته است.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم ترجمهٔ شعرهای کوازی‌مودو[1] و اونگارتی و مونتاله و چزاره پاوزه[2] نشر یافت که نمی‌توان از تأثیر ویژهٔ هیچ‌کدام، به گونه‌ای مشخص سخن گفت. قدر مسلم این است که ظرافت‌های شعری اونگارتی به ما آموخت که چگونه می‌توان از حواشی غیرطبیعی و مزاحم یک شعر کاست و آن را به جوهرِ ذاتیش رسانید. من خود اعتراف می‌کنم که سخت شیفتهٔ اونگارتی بوده‌ام.

صف‌آرائیِ دانشکده / آزادیستان

در همان سال‌هایی که مجلهٔ بهارِ اعتصام‌الملک نیاز ادبیات فارسی را به ترجمهٔ آثار ادبی مغرب‌زمین با لحن مؤدبانهٔ خویش گوشزد می‌کرد[3]، و از سوی دیگر ادیب نیشابوری می‌گفت: «به اعتقاد ما سخن این اوستادان باستان (شعرای عصر سامانی و غزنوی) در

---

1. Quasimodo, Salvatore (1901-1968) شاعر ایتالیایی

2. Pavese Secare (1908-1950)

۳. مجلهٔ بهار، سال دوم، شمارهٔ ۱۲.

اعلی درجه است و هرکس هم از متأخّرین قادر بر اقتفاءِ آثار آنان باشد اوّل‌شاعر است»[۱]، اندک‌اندک دو جناح ادبی در ایران داشت رویْ در رویِ یکدیگر صف‌آرایی می‌کرد: جناح تجدد و جناح سنّت. در ربیع‌الأوّلِ سال ۱۳۳۴ هق (= دی ۱۲۹۴ هش) انجمن ادبی «جرگهٔ ادبی» یا جرگهٔ دانشوری تأسیس شد. در مرامنامهٔ این انجمن می‌خوانیم که قصدش «شروع معانی جدید در لباس شعر و نثر قدیم و ضرورت اقتباس محاسن نثر اروپایی است.»[۲] می‌بینیم که فقط ضرورت تجدد را در حدود اقتباس محاسن نثر اروپایی پذیرفته‌اند. به هیچ وجه شعر اروپایی را در حدّی نمی‌دانند که بتوان از آن اقتباس کرد. زیرا شعر فارسی را در جایگاهی از کمال می‌دانستند که به شعر اروپا نیازی ندارد. بعدها اعضای همین انجمن، انجمن «دانشکده» را تشکیل دادند و مجلهٔ دانشکده ارگان ادبی ایشان بود. در تبریز هم جوانانِ جویای تجدد نشریاتِ ویژهٔ خویش را داشتند که رهبر آنان تقی رفعت (۱۳۳۹-۱۳۰۸ هق) در تجدد ادبی ایران سهم بسیار بزرگی دارد و در کنار نام نیما باید از او یاد کرد. این انقلابی جوان که از یاران شادروان خیابانی بود، پس از شکست خیابانی، دست به خودکشی زد. وی بر ادبیات فرانسه و ترکی عثمانی نیز تسلط داشت و بیشتر مبانی تجدد را از زبان فرانسه می‌گرفت. آنچه از انتقاد ادبی و نمونهٔ شعر او باقی است، نشان می‌دهد که وی، در آن سال‌ها، در مقام نظریّه، موفق‌ترین مدعی تجددِ ادبی بوده است. تفصیلِ عقاید او را باید در کتابِ ارجمندِ از صبا تا نیما جست. آنچه ما به آن توجه داریم جانبی از بیانیهٔ اوست که نیاز به تحول را با توجه به مسائل ادبیات غرب نشان می‌دهد. وی در مقاله‌ای نوشته بود: «کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سرِ قاموسِ دانشکده (انجمن ادبی محافظه‌کار تهران) مجوی! هنوز طوفانی در تهِ دواتِ نوجوانان تهران برنخاسته است.»[۳]

به این عبارات او بنگرید و کارهای فروغ و دیگر شاعران موفق نیمهٔ دوم قرن بیستم را در نظر آورید: «با کمالِ آزادی، فکر و حس کنید ... تفکرات شما مستندِ بر علم و حقیقت [ظاهراً واقعیتِ تجربهٔ شخصی منظور اوست] باشد. در تحسّساتِ خودتان زیر بارِ هیچ

---

۱. مجلهٔ دبستان، شمارهٔ اول، سال اول، صص ۳۲-۳۴.
۲. ادبیّاتِ معاصر، رشید یاسمی، ص ۱۱۹، چاپ ۱۳۱۶.
۳. از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۴۳۷.

گونه تأثیر و نفوذی نروید که بیگانه بر روح و اعصاب شماست. صمیمیّت را هرگز، و در هیچ موقعی، از دست ندهید. در حینِ تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هر حال، «خودتان» باشید ... با یک قوّت قلب ثابت به جانبِ «فردا» رهسپار شوید.»[۱]

در مقالهٔ دیگری نوشته است: «برادران عزیز، ما در سخت‌ترین هنگام یک انقلاب ادبی هستیم ... آنچه ما می‌خواهیم کمتر از آن نیست که در عالمِ ادبیّات ــ یعنی در عالمِ فکر و صنعت ــ یک عهدِ تجدد به وجود آوریم. زبان یک وسیله، یک آلتی است برای افاده و بیانِ افکار و احساسات انسانی. هرگاه ممکن بود مدعی شد و مدلّل ساخت که افکار و حسّیات بشریّت، در ظرفِ دُهور و اعصار، دچار هیچ گونه تحولات نمی‌گردد، در آن صورت، بالتَبَع، مدلّل می‌شد که زبان نیز ممکن است در یک حالت، مستغنی از تغییرات، مادام‌الدهر، باقی بماند ... این حقیقتی است واضح و آشکار که تجدد فکری و حسّی مستلزم تجدد ادبی است ... زیرا که «شکل، صورتِ ظاهرِ زندگی و روح است». ما این فرض و تصور را محال می‌دانیم که یک موجودی را تغییر بدهید و شکلِ آن تغییر نیابد.»

آنچه رفعت، دربارهٔ رابطهٔ صورت یا شکل با روح و معنی گفته است از کمالِ هوشیاری و آگاهی او خبر می‌دهد و نشان می‌دهد که با مسائل نقد ادبی و بعضی مسائل فلسفیِ آغاز قرن بیستم آشناییِ کافی داشته است. اهمیّتِ کارِ او آن‌جا روشن می‌شود که به یادداشت «هنجارِ نقدِ سنّتی در این عصر» نگاهی بیفکنیم و ببینیم بالاترین مرجع ادبیِ سنّت‌گرایانِ عصر، یعنی ادیب نیشابوری، چه تلقّی و درکی از نقد ادبی و مسائل شعرشناسی داشته است.[۲]

آنچه او دربارهٔ رابطهٔ زبان و مراحل تاریخی تحول زبان گفته نیز، در آن روزگار، در کمالِ تازگی و اهمّیت است. در برابر این بیانیه‌های تجددخواهانه، که با توجه به نظریّه‌های غربی عرضه می‌شد، عدّهٔ بسیاری از اهل ادب که طرفدار همان روش‌های سنتی بودند بیانیه‌های خاص خود را داشتند. از یک سوی اعضای دانشکده بودند که در صدر آنها ملک‌الشعرای بهار، بزرگ‌ترین کلاسیک عصر ما، قرار داشت و در پاسخ بیانیهٔ

---

۱. آزادیستان، شمارهٔ ۱، پانزدهم خرداد ۱۲۹۹ هـ‌ش، به نقل از کتاب از صبا تا نیما، ۴۶۲/۲.
۲. مراجعه شود به فصلِ «هنجارِ نقدِ سُنّتی» در کتابِ حاضر.

تند تجددخواهان آذربایجان معتقد بودند: «تحول و تجدد در ادبیات امری است لازم و طبیعی و این تحوّل بارها در ادبیات ایران روی داده است ... بیانیه‌ها و اعلامیّه‌های پُرآب و تاب به دردِ ما نمی‌خورد. ما میل داریم کارهای حاضر و آمادهٔ مکتب نوین را ببینیم و بر آن گردن نهیم. تحول را نمی‌توان به واسطهٔ تئوری‌ها و فرضیه‌های ساخته و پرداخته ایجاد نمود ... عقایدی مقدس‌تر خواهند بود که بلافاصله پس از گفتن، به‌موقع عمل درآمده و در محیط خود عامل یک نوع تأثیرات نوینی واقع گردند. درهم شکستن و فروریختن آسان است ... ما در آثار شما جز شکستنِ قواعد ... و به‌هم زدنِ ترکیبات رایج و جاری و احیاناً آوردن لغات و تعبیرات غلط و بالاخره جز ابهام و تاریکی و خرابکاری نمی‌بینیم.»[۱]

استاد آرین‌پور که فضل تقدمِ نقل این بیانیه‌ها از اوست، در پایان، چنین اظهارنظر کرده و بسیار درست که «هرگاه بیطرفانه بنگریم، باید اعتراف کنیم که هردو گروه تا حدی در عقیده و نظرِ خود ذی‌حق بودند».[۲]

اگر امروز به حاصلِ شعریِ بهار و رفعت و خلاّقیّتِ هنری آن دو بنگریم و تأثیری که شعرِ ایشان بر محیط و تاریخ فرهنگی عصر داشته است، بی‌گمان حق به بهار خواهیم داد زیرا بهار در همان سال‌ها شعرهایی مثل «دماوند» را سروده که از لحظهٔ انتشار تا هم‌اکنون مورد استقبال تمام ذوق‌های فرهیخته و ورزیدهٔ عصر بوده است امّا از سروده‌های رفعت و همراهانِ او شعری که چنین حضور مستمری را، به عنوان شعر، در محیط ادبی ما داشته باشد به یاد نمی‌آوریم. ولی از سوی دیگر این واقعیت را نیز نمی‌توانیم انکار کنیم که آنچه در نظریّهٔ ادبیِ رفعت و آزادیستان نهفته است واقعیتی است اجتناب‌ناپذیر، چیزی است که اگر در شخص رفعت و همکاران او، به دلیلِ جوانی و آن سرانجامِ تلخ، عینیّت و فعلیّت نیافته، بعدها، چه از طریقِ سخنان او و چه از طریق منابعی که او در ارائهٔ نظریهٔ خویش از آن منابع الهام گرفته، چنان تحولی در شعر ایران روی داده است که مقصودِ آن بزرگ را عملاً به‌سامان رسانیده است. اَیْخِن‌باوْم[۳]، یکی از پیشاهنگان صورتگراییِ روس گفته است «دربارهٔ هر جنبش هنری و ادبی، پیش از هر

---

۱. از صبا تا نیما، ۲/۴-۴۶۵.
۲. همانجا، ۲/۴۶۵.
3. Eichenbaum, Boris (1886-1959)

چیز باید به نتایج خلاقیتش توجه و داوری شود و نه بر اساسِ بلاغتِ بیانیّه‌هایش.»

ما نمی‌دانیم که نیما، چه قدر متأثر از حرف‌های رفعت و آزادیستان بوده است. آنچه از کارهای برجستهٔ نیما بعد از شهریور ۱۳۲۰ نشر یافته، چه مقدار، وامدارِ رفعت است؟ ولی این قدر هست که آنچه در شعرهای خوب نیما و اخوان و فروغ و شاملو و بسیاری دیگر از پیروان نیما دیده می‌شود، عملاً، همان چیزی است که تقی رفعت، به‌گونه‌ای مبهم و نامعلوم، آن را احساس می‌کرده و در جستجوی آن بوده است. البته ما نمی‌خواهیم بگوییم رفعت خواستار شعر آزاد و عروض جدید و تمامیِ این تحولات بوده و یا تمام اینها را در نظریّهٔ خویش، لحاظ کرده بوده است و نمی‌خواهیم بگوییم که آنچه بعد از شهریور ۱۳۲۰ به‌ویژه بعد از کودتای ۱۳۳۲ در شعر فارسی اتفاق افتاد و آثار درخشانی را به تاریخ ادبیات این سرزمین هدیه کرد، در عصر رفعت و در شرایطِ تاریخیِ او قابل تحقق بود.

این قدر هست که باید او را، در نظریّه، پیشاهنگ راستینِ تجددِ شعر فارسی به حساب آوریم. این کمترین سپاسی است در حقِّ او.

قهرمانان ملّی و چهره‌های ممتاز تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران را نمی‌توان با «اگر»های تاریخی نقد کرد. با این‌همه اگر تقی رفعت مانده بود و زندگی فرهنگی و سیاسی خود را سال‌ها و سال‌ها در تبریز یا در تهران ادامه می‌داد و با خلّاقیّتِ نظری و شعری خود در تکامل تجدد ادبی ایران مساهمتِ بیشتری می‌کرد، شاید ما اکنون دستاوردهای شعری و نظری بسیار درخشان‌تری در زبان فارسی داشتیم، گیرم که او نیز در تنگنای زندان و تبعید، در این سال‌ها می‌زیست و برای مسافرت به شمال از شهربانیِ رضاخان ناچار به تقاضای نوعی «پاسپورتِ داخلی» می‌شد.[1]

---

۱. بنگرید به روزنامهٔ آتشبار، شمارهٔ ۵، دورهٔ جدید (۲۹ فروردین ۱۳۳۲)، ص۴، که در آن عین نامهٔ بهار چاپ شده است، نامه‌ای که در آن از شهربانیِ رضاشاهی تقاضای اجازهٔ سفر به گیلان کرده است. قابل یادآوری است که در همین شماره عکس پروندهٔ ملک‌الشعرای بهار به خط خودش که نوعی پروندهٔ استخدامی است نیز چاپ شده و ارزش تاریخی بسیار دارد.

دگرگونیِ ساخت و صورت‌ها

در برخوردِ با فرنگ

از روزی که شیخ محمدعلی حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰) در سال‌های بحرانی سقوط صفویه، ضرورتِ توجه به‌زندگی و نظام معیشت فرنگی‌ها و قوانین ایشان را مورد توجه قرار داد[۱] تا روزی که سیدحسن تقی‌زاده در ۱۲۹۹/۱۹۲۰ هق نوشت: «ایرانی باید ظاهراً و باطناً و جسماً و روحاً فرنگی‌مآب شود و بس.»[۲] قریب دو قرن، یا حدود ۱۷۰ سال، ایرانیان در پیچ و تاب اخذ تمدن غربی و بیش‌وکم در جریان آشنایی با تفکّر غربی و اسلوب معیشت و طرز ادارهٔ زندگی در میان اروپائیان بودند، ولی تأثیر ادبیات غرب و توجه به‌شعر غربی، تقریباً مقارن با همان سال‌هایی بود که تقی‌زاده این فتوا را صادر کرد.[۳]

پیش از این تاریخ به‌دشواری می‌توان نشانی از توجه شاعران ایرانی به‌ادبیّات غرب یافت. ولی جستجوی بعضی جای پاها، تا حدودی، می‌تواند به‌موضوع مورد بحث ما کمک کند.

ما در این گفتار می‌کوشیم، نخستین وجوه برخورد ایرانیان با ادبیات غربی را مورد

---

۱. حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او، مشهد، ۱۳۴۲ صفحهٔ ۲۱.

۲. کاوه، شمارهٔ ۱، دورهٔ جدید، ۲۲ ژانویهٔ ۱۹۲۰.

۳. این عبارت تقی‌زاده، سال‌ها و سال‌ها مورد طعن و لعن اهل فکر و ادب قرار داشت و او خود، بعدها، درست در جهت مخالف این فکر قرار گرفت و کوشش بسیاری در جهت حفظ عوامل سنّتی ایرانی می‌کرد و با غربی شدن سخت مخالف بود و در باب آن فتوای انقلابی خود نوشت: «البته ما می‌خواستیم فرنگی‌مآب شویم، ولی هیچ وقت نمی‌خواستیم فرنگی بشویم.» (مقالات تقی‌زاده، جلد سوم، ص ۱۴۱) و مراجعه شود به‌مقالهٔ ایرج افشار تحت عنوان «مقدّمه برچاپ دوم کاوه»، در مجلهٔ یغما، سال سی‌ام، ص ۱۴۷.

بررسی قرار دهیم و عملاً به‌تجزیه و تحلیل مانیفست‌های ادبی دوران روشنگری بپردازیم. بی‌گمان آغازگر تمام اندیشه‌های نو، در این عرصه میرزا فتح علی آخوندزاده است که در فصلِ ویژهٔ او، تا حدودی، در این باب سخن گفته‌ایم.

پس از آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰-۱۳۱۴)، دومین بیانیهٔ انقلابی را در باب شعر فارسی، نشر داد. میرزا آقاخان که در استامبول اقامت داشت و از زبان فرانسه و ترکی عثمانی و عربی اطلاع کامل داشت، به تأثیر عقاید ناقدان فرانسوی و به‌تأثیر افکار تجدّدخواهانه‌ای که در محیط ادبیاتی عثمانی آن روز، به‌تأثیر ادبیات اروپا، رواج گرفته بود، بیانیّه‌ای در باب تجدد شعری ایران صادر کرده که در سیر بیانیه‌های شعری عصر ما دارای کمال اهمیت است و در فصل مربوط به میرزا آقاخان از آن یاد کرده‌ایم.

از دیگر بیانیّه‌های ادبیِ این عصر، یکی هم بیانیّه یا اظهاراتی است که اعتصام‌الملک (۱۲۵۳-۱۳۱۶) پدر پروین اعتصامی در یکی از شماره‌های مجلهٔ بهار که معتبرترین نشریهٔ ادبی تاریخِ مطبوعات ایران در آن روزگار است نوشته و ضرورتِ اخذِ جوانبی از ادب فرنگی را یادآور شده است که به عین عباراتِ او باید توجه کرد. مجلهٔ بهار ظاهراً نخستین مجلّه‌ای است که ترجمهٔ شعر فرنگی در آن آمده است. در آخرین مقالهٔ شمارهٔ دوازدهم سال دوم خود نوشته است:

«بعضی اعتراض کرده‌اند که اغلب مندرجات مجلهٔ بهار اروپائی است. اکنون که دورهٔ دوم مجله به‌آخر می‌رسد، ناگزیریم چند کلمه در این خصوص بنویسیم و به‌همان آقایان بگوئیم: در صورتی که آثار شعرا و نویسندگان بزرگ ما به‌السنهٔ خارجه نقل شده، کتابخانهٔ معرفت دنیا را به‌پیرایهٔ وجود خویش آراسته‌اند، آیا مناسب نیست ما نیز تا حدّی شعرا و نویسندگان غرب را بشناسیم؟ اگر آسیائی از طرز نگارش اروپائی آگاه شود و در ادبیات ملل تتبّعی کند، به‌جای سود، زیان می‌برد؟ همانطور که یک نفر فرانسوی، آلمانی، انگلیسی، ایتالیائی، ترجمهٔ کلیات سعدی، دیوان حافظ، رباعیات خیام، شاهنامهٔ فردوسی، و خمسهٔ نظامی را در زبان خود می‌خواند، آیا ممکن نیست یک نفر ایرانی نیز بخواهد از افکار شکسپیر، هوگو، شیلر، بایرون و دیگران مطلع گردد؟ از هزارها کتب مفیده و نتایج قریحه‌های ممتاز، که در آفاق وسیعهٔ ادبیات، نورافشانی می‌کنند در زبان فارسی چه دارد؟ ــ هیچ!

شما که عاشق بی‌قرار تجدد هستید و از کلاسیک و رومانتیک و سایر چیزها مذاکره می‌نمایید، از نفایس ادبیات غرب، برای شرق چه ارمغان آورده‌اید؟ از خزاین درایت و دانش آن سامان، کدام تحفهٔ ادبی را به‌معرض استفادهٔ مشتاقان گذاشته‌اید؟»

این گونه بیانیّه‌ها، امروز، بدیهی و تکراری و خسته کننده جلوه می‌کند، امّا، اگر به«نُرمِ نقدِ ادبیِ عصر» توجه داشته باشیم، اهمیّتِ تاریخیِ این گونه سخنان را از یاد نخواهیم بُرد و فراموش نخواهیم کرد که این متفکران و ناقدان، حتی در حدّ مترجم حرف‌های فرنگی و اقتباس کنندهٔ «بفهمی نفهمیِ» اندیشه‌های غربی چه مقام شامخی در تحولِ اندیشهٔ ایرانی داشته‌اند.

نخستین ترجمه‌ها

یک طرف قضیهٔ تأثیرپذیری از اروپا، به‌طور عام مسألهٔ فرهنگ اروپائی و تأثیر عمومی آن است که از قلمرو بحث ما در این لحظه خارج است از قبیل کتب علمی و تاریخی و حتی رمان‌ها و افسانه‌ها، با همه ارتباطی که رمان‌ها و افسانه‌ها در تغییر ذوق و سلیقهٔ اهل کتاب و شعر داشته‌اند.

از عصر صفویه، چاپ در ایران سابقه داشته است، امّا در محدودهٔ اقلیت مذهبی مسیحی (ارامنهٔ اصفهان و فرقهٔ کرملی‌های اصفهان) که بنابر روایت بعضی محققان معاصر[۱]، کتب مذهبی خود را در «باصمه خانه» چاپ می‌کرده‌اند. برطبق سخن شاردن، از همان عصر صفوی، در میان فارسی زبانان ایران نیز شوقی به‌ایجاد فن چاپ بوده است که براثر بعضی مشکلات (از جمله عدم علاقهٔ زیاد اولیای امر) به‌نتیجه‌ای نرسیده است.[۲] تنها در عصر فتحعلی‌شاه بود که به‌همت فرزندِ وطن پرست او، عبّاس میرزا نایب‌السلطنه، جمعی از ایرانیان برای فراگرفتن بعضی فنون غربی و از جمله صنعت چاپ به‌اروپا رفتند و نخستین نمونه‌های دستگاه چاپ را به‌ایران آوردند.

تقریباً مسلم است که نخستین دستگاه چاپ در ایران، در تبریز شروع به‌کار کرده است. و از نخستین کتبی که چاپ شده یکی مآثر سلطانی است تألیف عبدالرزاق بیکِ

---

۱. از صبا تا نیما، ج اول، ص۲۲۸.

۲. شاردن، به نقل از صبا تا نیما، ج اول، ص۲۲۹.

دنبلی که در رجب ۱۲۴۱ هق از طبع بیرون آمده است. در پایان این کتاب عباراتی هست که اگر چند صبغه‌ای از اغراق دارد ولی هسته‌ای از حقیقت نیز در آن می‌توان دید: «از یمن تأییدات الهی در زمان دولت ابدی شاهنشاهی نواب ولیعهد شهریار تاجدار جمیع تصنّعاتِ بلاد فرنگ را در ایران متداول ساخته گنج‌ها ریخت و صنعت‌های غریبه و فنونِ عجیبه برانگیخت. از جمله مهندس و مهندس خانه و توپ و توپخانه و باروط خانه و ماهوت خانه و نظم نظام جدید و ساختنِ اسلحه و اسبابِ حرب به‌ترکیب و شیوهٔ استادان فرنگ و ایران تمامی این تصنعات را از استادان این فنون در هرفن ساختند. از جمله تصنعات غریبه عمل «انطباع» که آن را «باسمه» گویند و این نسخهٔ جدید... به‌تاریخ اواخر شهر رجب المرجب ۱۲۴۱ هجری شرف اتمام و اختتام پذیرفت.»[۱]

در فصلی که در بیان بعضی مآثر نایب‌السلطنه نوشته، ضمن بحث از بنای نظام جدید و دیگر کوشش‌های فرهنگی و مدنی عباس میرزا تحت عنوان «از جمله اشتهار لغات مختلفه اقالیم جهان در آستان آسمان بنیان» گوید: «از هرمملکت که خامه در بنان آرند و مکتوبی نگارند و رسولی فرستند و پیغامی گزارند، مقرّبان حضرت و نزدیکان درگاه به‌همه لغت آگاه و به‌همه لسان واقف و در نوشتن جوابنامه‌ها افصح و ابلغ و توانا و درکار خود دانا و بینا و آن لغات فرانسه و انگلیس و هند و لسانِ اهالی «له» و لسان روسیه و لاتین و لسان نمسه است.»[۲]

معلوم نیست حدود دانائی و اطلاع اینان نسبت به‌این زبان‌ها در چه حدی بوده است، ولی پیش از این دوره، قراین نشان می‌دهد که در هیچ عصری ایرانیان برای اخذ ادب و فرهنگ اروپائی تا این حد کوشا و جویا نبوده‌اند. زبان‌های فرانسه و انگلیسی و لهستانی و روسی و لاتین و آلمانی (نمسه) در حقیقت تمام زبان‌های برجسته و ظروف انتقال ادب و فرهنگ آن عصر بوده‌اند و اگر زبان هندی را نیز که نام برده در نظر بگیریم، با توجه به‌اینکه عربی و ترکی رواج داشته و سابقهٔ بسیار دارند، همانطور که نویسنده مدعی شده است، اینان تقریباً تمام زبان‌های اصلی جهان را در اختیار داشته‌اند و این‌ها هم در فاصلهٔ زمانیِ بسیار محدودی حاصل شده بوده است.

---

۱. [بدون صفحه شماری است ولی نسخهٔ دانشگاه پرینستون را کسی به دست صفحه‌شماری کرده است، ص۳۹۸، آخر کتاب].
۲. ص۱۴۰، همان نسخه.

نهضت ترجمه

اگر بگوییم «یکی از عوامل اصلی دگرگونی اندیشه در این عصر، ترجمه است» قدری ستم است بلکه باید گفت «در حقیقت تنها عامل یا مهم‌ترین عامل ترجمه است». ترجمه پلی بود برای عبور فکر اروپایی و انتقال آن به حوزهٔ ایران. ترجمه البته در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد؛ از عهد ساسانیان و ترجمهٔ کلیله و دمنه از هندی و بعد در دورهٔ اسلامی آثار بسیاری هست که بر اساس ترجمه به وجود آمده. اما در اواسط حکومت فتحعلی‌شاه، از روزگار عباس‌میرزا کار ترجمه نیز با شکل و رونقی خاص در ایران رواج گرفت. مقداری از آثار علمی و نظامی و ادبی اروپایی در این روزگار به فارسی درآمد که بعضی از آنها در همان روزگار به چاپ رسید و بعضی هنوز به صورت نسخهٔ خطی باقی است.

اوج ترجمه در روزگار ناصرالدین شاه بود. در این عصر ایرانیان برای اخذ تمدن و فکر اروپایی بیش از پیش به‌کوشش برخاستند؛ چه ایرانیانی که در خارج (بیشتر عثمانی) اقامت داشتند و چه آنها که به عنوان مترجمِ موظف در دستگاه سلطنت و حکومت ایران فعالیت داشتند.

بنا به نوشتهٔ اعتمادالسلطنه در روزنامهٔ خاطرات، ناصرالدین شاه در تاریخ ۱۲ ذی‌الحجهٔ ۱۳۰۰ هق وی را مأمور کرد که مؤسسه‌ای به‌نام دارالترجمه بنیاد نهد. و او در مطاوی روزنامهٔ خاطرات از فعالیت‌های این دارالترجمه گاه گاه سخن می‌گوید و در المآثر و الآثار گوید: «امروز وضع دول ایران و اَنیران عموماً، برخلاف جمیع قرون ماضیه و احقاب خالیه[1] است. شغل ملک‌داری و فرمانگزاری را در این اعصارْ شرایطی به هم رسیده و تکالیفی پدیدار آمده است که در سلطنت‌های سابق دنیا از بسیارِ آن اندکی و از هزارانش یکی نبوده. من‌جمله می‌بایست از تمام پلتیک دولِ روی زمین، شخص همایون پادشاه آگاه بوده و از کافهٔ افکار و اخبار دربار هرمملکت استحضار داشته باشد، لهذا از سالهاست که برحسبِ امر جهانْ‌مطاعِ شاهنشاه ایران در کرسی این مملکت مینونشان مجتمعی حافل از برآمدگان عصر همایون و پروردگان مدرسهٔ دارالفنون در تحت ریاست این بندهٔ ذلیل تشکیل یافته، جمیع جراید و گازتها[2] از تمام دولت‌ها و حکومت‌ها و

---

۱. زمان‌های گذشته. ۲. Gazette: روزنامه، روزنامهٔ رسمی.

ایالات وارد آنجا می‌گردد و از السنهٔ شتّیٰ و لغات مختلف به‌پارسی ترجمانی می‌شود و هر به‌چند روز یک بار از لحاظ اقدس شهریار می‌گذرد»[۱] و از خلال روزنامهٔ خاطرات و کتبی که به وسیلهٔ این دارالترجمه، ترجمه و نشر شده، دانسته می‌شود که وظیفهٔ دارالترجمه منحصر در این نبوده که فقط اخبار سیاسی مطبوعات خارج را ترجمه کنند بلکه کتاب‌ها و رسالات بسیاری به‌وسیلهٔ این مؤسسه ترجمه شده که به‌قول اعتمادالسلطنه از هزار کتاب و کتابچه هم متجاوز است.[۲] او همچنین در یکی از یادداشت‌های خود می‌گوید: «... کاغذی به آغامحمدخان خواجه نوشتم، شکایت از اینکه چرا شاه به‌من تألمات روحانی می‌دهند. سالی هزار تومان از جیب خودم مخارج دارالترجمه می‌کنم. ده سال است متحمل این مخارج بلاعوض هستم. البته متجاوز از هزار کتاب و کتابچه در این مدت دادم، باز کتاب می‌دهند به محمدطاهرمیرزا که به‌قدر شاگرد من نمی‌فهمد ترجمه کند.» از این عبارت دانسته می‌شود که مخارج دارالترجمه را او از جیب خود می‌پرداخته و نیز دانسته می‌شود که کتاب‌هایی به افراد خارج از گروه دارالترجمه نیز داده می‌شده که ترجمه کنند. منظورش از محمدطاهرمیرزا، همان مترجم کنت مونت کریستو است.

قبل از تأسیس دارالترجمه و بعد از آن، مجموعهٔ فراوانی از کتب علمی، تاریخی، ادبی، اجتماعی به‌وسیلهٔ مترجمان مختلف از زبان‌های گوناگون عربی، فرانسه، انگلیسی، روسی، ترکی ترجمه شد که تفصیل نام یک یک کتاب‌ها و مترجمان آنها دشوار است.

منابع ترجمه در مرحلهٔ اول، زبان فرانسه و انگلیسی بود و پس از آن زبان عربی و ترکی و آنگاه روسی. بسیاری از آثار متفکران و نویسندگان اروپائی نیز، گاه از طریق زبان ترکی یا عربی به‌فارسی ترجمه می‌شد و استامبول (به‌عنوان یک مرکز ادبی) پلی برای عبور اندیشه‌های غربی به سوی ایران و زبان فارسی بود. در این شهر بود که میرزا حبیب اصفهانی چند شاهکار برجسته در زمینهٔ ترجمه به‌وجود آورد که معروف‌ترین آنها حاجی بابای اصفهانی و ژیل بلاس است. میرزا آقاخان کرمانی نیز کتاب‌هایی را ترجمه و

---

۱. المآثر و الآثار، ۱۱۴ـ۱۱۳

۲. روزنامهٔ خاطرات، یادداشت‌های جمادی‌الاولی ۱۳۱۰ هق، صفحهٔ ۹۶۲.

اقتباس کرد که بیشتر در زمینهٔ تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران دارای اهمیت است. از شیخ احمد روحی کرمانی نیز به‌عنوان یکی از مترجمان این شهر و این عصر یاد می‌شود، اگرچه اثری که مسلّماً ترجمهٔ شخص او باشد، نمی‌شناسیم و در انتساب بعضی از ترجمه‌ها به‌او جای تردید هست.

بزرگ‌ترین مترجمان این عصر عبارتند از میرزا حبیب اصفهانی، میرزا محمدحسین فروغی و پسرش محمدعلی فروغی و عبدالرحیم طالب‌اف تبریزی و میرزا جعفر قرجه‌داغی، ناصرالملک، و اعتصام‌الملک و محمدطاهر قاجار و میرزا ملکم خان.

خصوصیت بارز ترجمه در سنّتِ ادبی ایران، آزادی کامل مترجم است و اگر از دیرباز همهٔ آثار ترجمه شده در ایران را مورد بررسی قرار دهیم به‌این نتیجه می‌رسیم که مترجمان قصدشان این بوده که حتی‌المقدور قصد کلی نویسنده را به‌خواننده منتقل کنند و کمتر به‌فکر این بوده‌اند که با حفظ دقایق و رموزِ کار نویسنده، یعنی آنچه Literal Translation خوانده می‌شود، خصایص سبک ادبی و نوع اسلوب او را حفظ کنند. برروی هم ترجمه‌ها ــ جز در مورد متون مقدس از قبیل آیات قرآن کریم و احادیث نبوی و گاه اقوال مشایخ صوفیه ــ ترجمه‌هایی است آزاد. در عصر مشروطه و مقارن آن نیز شیوهٔ مترجمانْ بیشتر آزادی در کار ترجمه است، به‌حدی که بسیاری از آثار ترجمه شدهٔ این عصر را که بخوانید به‌دشواری می‌توانید تشخیص دهید که اثر مورد مطالعهٔ شما یک ترجمه است بلکه چنان روان و نزدیک به‌خصایص تعبیری زبان فارسی است که بیشتر یک نثر عادی فارسی به نظر می‌رسد با تمام صنایع و سجع‌هایی که نویسندگان این دوره در آثار خود به‌کار می‌برده‌اند. بعضی از این مترجمان در کار خود بسیار چیره‌دست بوده‌اند و آگاهانه این کار را کرده‌اند از قبیل ترجمهٔ ناصرالملک از اتلوی شکسپیر که به‌علّت زبان باستانگرای و کهنه‌ای که دارد، بیش از حدّ نزدیک به‌اسلوب اصلی شکسپیر از کار درآمده و به‌گفتهٔ بسیاری از اهل فن، این ترجمهٔ او از بهترین نمونه‌های ترجمهٔ آثار شکسپیر در زبان فارسی به‌شمار می‌رود.[۱]

با همه کوششی که نویسندگان این دوره برای آزادی در ترجمه داشته‌اند، نوعی

---

۱. نظر استاد مجتبی مینوی (شفاهاً از ایشان شنیدم) و نظر دکتر احسان یارشاطر در «گفتگو»، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال پنجم (بهمن و اسفند ۱۳۴۱)، شمارهٔ ۱۱ و۱۲، صص۹۴۷-۹۵۰.

دگرگونی در بعضی تعبیرات زبان این دوره روی داده که خواه ناخواه اثر ترجمه است و خود موضوع جالبی است که باید به‌تفصیل مورد بحث قرار گیرد. بسیاری از تعبیراتی که در روزنامه‌های این دوره و کتاب‌های ترجمه شده می‌بینیم متأثر از ساختمان زبان اصلی است از قبیل: عرض اندام.

برخورد زبان فارسی با زبان‌های بیگانه در این عصر آغاز می‌شود و مجموعه‌ای از لغات فرنگی در آثار ادبی این دوره جریان می‌یابد که بعضی از آنها بعداً جای خود را به‌معادل‌های فارسی یا مجعولات فرهنگستان می‌دهد و یا کلمهٔ فرنگی دیگری جای آن کلمهٔ فرنگی قبلی را می‌گیرد. از خصایص برجستهٔ این گونه لغات، صبغهٔ عربی یا ترکی گونه‌ای است که گرفته و علتش هم این است که بسیاری از این لغات قبل از آن‌که داخل زبان فارسی شود از زبان اصلی به‌ترکی یا عربی رفته و سپس به‌فارسی درآمده‌اند از قبیل: پروقره و گَزت به‌جای progress و gazet که امروز به‌جای آنها غالباً پیشرو یا پیشرفت و روزنامه یا مجله به کار می‌بریم.

آغاز ترجمهٔ شعر فرنگی

دشوار می‌توان فهرستی از ادیبان ایرانی آشنا با یکی از زبان‌های خارجه، در سال‌های آغازین مشروطه‌خواهی تهیه کرد. مؤلف مآثر سلطانی چنان با شَدّ و مدّ از مترجمان زبردستی که در دربار فتح علی شاه بوده‌اند سخن می‌گوید که خواننده اگر اندکی از مجامله گوئی او غفلت کند، تصور می‌کند که در آن روزگار، در دربار فتح‌علی‌شاه، مترجمان چیره‌دستی از همهٔ زبان‌ها بوده و در کار ترجمه اعجاز می‌کرده‌اند.

ما نمی‌دانیم این دعوی‌های او تا چه حد قرین صحت است. از میان ادیبان دورهٔ بعد، بدون این‌که این زبان دانی در آثارشان تأثیری کرده باشد، باید از قاآنی و حیرت یاد کرد.

قاآنی برحسب روایات از زبان فرانسه، مطالبی در علم فلاحت ترجمه کرد.[۱] فرهادمیرزا (۱۳۰۵-۱۲۳۳ ه.ق) نیز مطالبی در باب جغرافیا از زبان انگلیسی ترجمه کرده بوده است. میرزای حیرت، میرزا اسماعیل بن میرزا محمدعلی طهرانی ــ که در

۱. عبدالحسین زرین‌کوب، «از صبا تا نیما» (نقد کتاب)، راهنمای کتاب سال ۱۵ شمارهٔ ۶-۵.

تهران به‌سال ۱۸۳۶ متولد شد و در بمبئی به‌سال ۱۸۹۸ درگذشت ــ زبان‌های فرانسه و ترکی و انگلیسی و عربی و فارسی را خوب می‌دانسته به‌خصوص انگلیسی را که سال‌ها با آنان در هند معاشرت داشته است. مجموعهٔ مختصری از غزل‌ها و چند قطعهٔ او به‌چاپ رسیده است[1]، ولی در این شعرها کوچک‌ترین نشانی از تأثیر دانستن زبان انگلیسی و آشنایی با ادبیات انگلیسی نمی‌توان یافت.

یکی از نخستین کسانی که به‌نوعی در آثار منظوم خویش نشانه‌ای از تأثیر غرب را نشان می‌دهد میرزا فتحعلی آخوندزاده متخلص به صبوحی است که در فصل مربوط به‌تحول بیانیه‌های شعری از او به‌عنوان یکی از بنیادگذاران نقد رئالیستی یاد کردیم. میرزا فتح علی در مرحلهٔ نخست، متفکر اجتماعی و در مرحلهٔ دوم یک نمایشنامه نویس زبردست است و کار شاعری او جزء تَفَنُّن‌های زندگی وی به‌شمار می‌رود. با این‌همه از باب جستجوی ردپای غرب و ادبیات غربی در شعر فارسی، ناگزیریم به‌این گوشهٔ کار او هم اشاره‌ای کنیم. وی با حلقه‌ای از ادیبان برجستهٔ روس، تماس و آشنائی داشته و با شاعر آزادیخواه روس، لرمانتوف (۱۸۴۱-۱۸۱۴) معاشرت نزدیک داشته است. وی که در ادبیات فارسی و عربی و ترکی و روسی تبحر داشته، در محیط تفلیس آن روزگار، که محل برخورد فرهنگ شرقی با فرهنگ غربی بود، در متن جریان‌های فکری و ادبی جدید آن عصر قرار گرفت. تفلیس در آن روزگار به‌تعبیر آدمیت «کانون فکر و ادب مترقّی بود.»[2] میرزا فتح علی نه تنها در قیاس با عصر خویش، بلکه حتی در مقایسه با چندین دهه بعد از خود، آگاه‌ترین ادیب ایرانی از جریان‌های ادبی غرب بوده است. مرثیه‌ای که وی در باب مرگ پوشکین سروده و از آثار دورهٔ جوانی اوست (در ۲۵ سالگی آن را سروده است) نمایشگر توجه او به‌شعر روسی و ادبیات آن روزگار زبان روسی است. نوشته‌اند که وی شعر طلسم پوشکین را بسیار خوش می‌داشته؛ زیرا برخلاف شعرهای معمول از سادگی و طبیعی بودن برخوردار است. وی همچنین از داستان فوارهٔ باغچه سرا که از شاهکارهای پوشکین است بسیار لذت می‌برده است.[3]

---

۱. تحت عنوان منظومات حیرت مَعَ شرح حال آن جناب، مقدمه به قلم قاسم تهاریانی و ناشر محمد اردکانی، بمبئی، ۱۹۰۲/۱۳۲۰.

۲. فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزا فتح علی آخوندزاده، ص۱۵.

۳. همان، ص۳۶.

قصیدهٔ وی در مرگ پوشکین، هیچ نشانی از تجدّد ادبی، نمی‌دهد امّا از نخستین نشانه‌های توجه به‌عالم ادبیات غرب، در شعر فارسی است. این قصیده اگر با معیارهای سنّتی شعر فارسی سنجیده شود بسیار سست و ناتندرست است، تصاویر آن همان تصاویر مکرّر شعر قدمائی فارسی است که با تکنیکی نه چندان استوار، نظم یافته است. در این قصیده، پس از مقدمه‌ای بسیار مفصل، گوید:

مگر تو ای ز جهان بی‌خبر بنشنیدی[1] ز پوشکین به خیل سخنوران سالار؟
چه پوشکین که بهنگام نکته‌پردازیش صدای مدح ز هر گوشه خاستی صدبار

و در آن به‌بعضی از شاهکارهای پوشکین از قبیل شعر طلسم و فوارهٔ باغچه‌سرا اشارت دارد:

تو را نکرد خلاص آن طلسم تو حقا ز شر ساحری این عجوز جادوکار
ز ملک باغچه‌سرا بوی عطر ازان دوگلت دهد به‌خاک تو فواره با نسیمِ بهار[2]

از نخستین ترجمه‌های شعر فرنگی

کتاب دوستداران بشر[3] کتابی است در شرح احوال عده‌ای از بزرگان اروپا و سر سید احمدخان هندی به‌اعتبار جنبهٔ خدماتی که به‌عالم انسانیت کرده‌اند. شرح حال ولتر مثلاً به‌تفصیل آمده است و از این لحاظ که افکاری از اروپا در خلال صفحات این کتاب در زمینهٔ تربیت و اخلاق و جامعه آمده است اهمیت دارد. چیزی که در این کتاب به‌نظرم خیلی مهم آمد این است که در صفحهٔ ۱۳۷ گوید:

«یکی از دانشمندان انگلستان در تأکید نیکوکاری شعری سروده است که ترجمهٔ منظومش این است:

نکوئی بکن هر قدر می‌توانی بدان شیوه جاهد بشو تا توانی
به هر جای می‌کُن نکوئی و احسان بکن جهد وافر به اکرام انسان
تو اکرام بنما به هر کس توانی غنیمت شمر وقت تا در جهانی

نظامی را در این موضوع، گفتاری نغز هست که از ذکرش نتوان گذشت:

---

۱. در متن، نه بشنیدی است. ۲. همان، ص ۶-۲۷۵.
۳. ترجمه و تألیف میرزامحمد منشی که در مطبعهٔ مظفری بمبئی، ۱۳۳۱ هق، طبع گردید.

عمر به خورسندی دل‌ها گذار   تا ز تو خوشنود شود کردگار
سایهٔ خورشید سواران طلب   رنجِ خود و راحت یاران طلب
دردسِتانی کن و درمان‌دهی   تات رسانند به فرماندهی
گرم شو از مهر و ز کین سرد باش   چون مه و خورشید جوانمرد باش
هرکه به نیکی عمل آغاز کرد   نیکی او روی بدو باز کرد
گنبد گردنده ز روی قیاس   هست به نیکی و بدی حق‌شناس

شعر نظامی را عمداً نقل کردم که بحث کنم چرا قدما نیازی به ترجمهٔ شعر فرنگی احساس نمی‌کرده‌اند. چون آنچه به‌نظرشان اهمیت داشته، جنبهٔ تعلیمی شعر بوده است و شعر تعلیمی در ترجمه چیزی زشت می‌شود و آن هم در زبانی که شعر تعلیمی آن به‌وسیلهٔ سعدی و نظامی سروده شده است.

میکادو نامه[۱]

مثنویی است در دو هزار و چند بیت و ۱۱۲ صفحه رقعی در باب جنگ روس و ژاپون با آوردن تمام کلمات فرنگی. در تقریظی که سید جلال‌الدین، مدیر حبل‌المتین برآن نوشته، گوید: «رساله‌ای است حاوی تمام واقعیات جنگ روس و ژاپون در اقصای شرق که مانند سایر جنگ نامه‌ها به‌قالب شعر ریخته شده و روایاتش از روی مأخذ صحیح... میکادونامه در عوالم شعری و ادبی نیز کمال امتیاز را دارد. حتّی‌الامکان از اغراقات شاعرانه بری، با پیرایهٔ شاعری از دایرهٔ حقیقت تاریخ نگاری خارج نشده، نصایح دلپذیر و چگونگی محاربات عبرت خیزش ملل غیور را اسباب جنبش و مایهٔ عبرت است.»

از لحاظ پرداختن منظوم به‌یک موضوع مربوط به‌اروپا و خارج، تا حدی اهمیت دارد.

از قدیمی‌ترین ترجمه‌های فابل اروپایی

یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های ترجمهٔ فابل‌های فرنگی به‌زبان فارسی، تا آنجا که بنده اطلاع دارم، کتابی است به‌نام «حکایات دلپسند» اثرِ غلام محمد مهدی، متخلص به

---

۱. اثرِ میرزا حسین علی تاجر شیرازی (حبل‌المتین کلکته، ۱۳۲۳ هـ ق).

واصف که در مطبع نول کشور به‌سال ۱۸۹۰م/ ۱۳۰۸ هق چاپ شده است. براساس فهرست کتب فارسی، تألیف خان بابا مُشار این کتاب در ایران هم به‌سال ۱۲۶۳ چاپ شده است.[1] مؤلف در مقدمهٔ خویش گوید: «از زبان اهل فرنگ به‌زبان اهل عجم درآوردم...»[2] و در پایان کتاب گوید: «اکثر حکایات نسخه‌ای که خود آن را داعیان فرنگ برای افادهٔ قوم از لسان یونانی ترجمه کرده، در همهٔ مدارس خود رواج داده‌اند به‌خدمت بزرگانی که خیرخواهی را دوست دارند و معلّمانی که برتعلیم و تأدیب متعلمان، همّت می‌گمارند گزارش اینکه به‌حکم محکم انظر الی ما قال و لا تنظر الی من قال... کاربند شده در ترویج و تدریس این حکایات دلپسند کوشند و خوانندهٔ نوجوان را فرمان دهند که در ضبط الفاظ و معانی و فهم مضمون حکایات و ادراک نتیجهٔ کلام، جهد جزیل و سعی بلیغ به‌کار برد تا...»[3]

از توضیحی که در خاتمهٔ کتاب افزوده شده است دانسته می‌شود که مؤلف در سال ۱۸۹۰/۱۳۰۸ که این چاپ کتاب نشر شده است، درگذشته بوده است و از او به‌عنوان «مولوی محمدمهدی واصف مرحوم متوطن بلدهٔ فرخنده بنیاد حیدرآباد دکن» یاد می‌کند.[4]

مجموعهٔ حکایاتی که در این کتاب آمده، ۲۳۴ حکایات است که متوسط آنها از ۷-۸ سطر تجاوز نمی‌کند و در پایان هرحکایت، مؤلف یک یا دو سطر به‌عنوان خلاصه افزوده و به‌اصطلاح نتیجه‌گیری کرده است. کتاب با حکایت «خروس و گوهر» آغاز می‌شود و با حکایت «شکم و اعضا» ختم می‌شود.

در این لحظه فابل‌های ازوپ در اختیارم نیست، ولی تقریباً یقین دارم که قسمت اعظم یا تمام این کتاب از فابل‌های اِزوپ است و شاید هم با فابل‌های لافونتن ترکیب شده باشد.

از جمله داستان‌های آن، داستان کچبی و عقاب نیماست که در این کتاب به‌عنوان کشف و عقاب آمده و خلاصه‌اش اینکه باخه از عقاب خواست فن پرواز را به‌او بیاموزد، عقاب او را از این کار منع کرد ولی او برشوق خویش افزود؛ عقاب، برای تسلّیِ خاطر

---

۱. فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، چاپ دوم، ۱۳۵۲، جلد اول، ۱۱۹۸.

۲. حکایات دلپسند، چاپ نول کشور، ۲. ۳. همانجا، ۹۸. ۴. همانجا، ۹۹.

وی، او را بالا برد و برد و... و از آن‌جا رها کرد برسنگی افتاد و پاره پاره شد.[۱]

از لحاظ سابقهٔ نشر شعر تعلیمی و فابل‌های اروپائی در شعر فارسی، این کتاب دارای کمال اهمیت است و باید به‌دقّت مورد بررسی قرار گیرد.

تأثیر زبان‌های فرنگی

مسألهٔ تأثیر ساختارهای نحوی و صرفیِ زبان‌های فرنگی بر ادبیات و شعرِ این دوره چندان گسترده است که نمی‌توان وارد آن شد. از همان آغاز راه عده‌ای از اهل ادب به‌شدت حمله آوردند بر واژگان فرنگیی که به‌گونه‌ای گسترده دارد وارد زبان فارسی می‌شود. این ورود واژگان فرنگی گاهی در شکل «تفنن»ها و «خودنمایی»ها بود و گاه از سر نیاز. از نمونه‌های تفنن این شعر سید حسن اردبیلی را بخوانید:

کاری‌ست دیپلماسی کان دلستان کند

دیکتاتور است و تقویت از پارلمان کند (تا آخر غزل)

و در کنارِ او عارف قزوینی هم که از سواد فرنگی بی‌بهره بوده است، به تأثیر محیط تجدّد را گاهی در همین به‌کار گرفتن کلمه‌ای فرنگی دانسته و در بسیاری از شعرهایش سعی کرده است «هیئت کابینهٔ سرِ زلف» و «فراکسیون» و «کابینهٔ زلف» و «پروپاکان‌چیان (پروپاگانداچیان)» را در غزل به‌کار ببرد:

بگو به هیئت کابینهٔ سرِ زلفش — که روزگارِ پریشان ما ز دست شماست[۲]

به مجلس آمد یار از فراکسیون عجب آنک — به هیچ کار بجز قتل من اراده نکرد[۳]

کاش کابینهٔ زلفت شود از شانه پریش — کاو پریشانیِ ما جمله مهیّا دارد[۴]

غافل مشو ز طرّه و خال و خطش که دوش — دامن بر آتش این پروپاکان‌چیان زدند[۵]

و از همان آغاز عهد آشنایی ایرانیان با دنیای فرنگ هجوم کلمات فرنگی را در ضمن نوشته‌های میرزا ابوطالب اصفهانی (۱۱۶۶-۱۲۲۰) و میرزا فتح‌علی آخوندزاده می‌توانیم مشاهده کنیم.

شاید نخستین کس یا یکی از نخستین کسان که در باب این هجوم واژگان فرنگی

---

۱. همانجا، ۶۰، «کشف و عقاب». ۲. دیوان عارف، ۲۰۶. ۳. همانجا، ۲۱۱.

۴. همانجا، ۲۱۴. ۵. همانجا، ۲۲۳.

هُشداری معقول داده میرزا حسنِ عکاس باشد که از ورود الفاظ اجنبی فرانسه و انگلیسی هراس داشته است.[۱]

ما در زبان فارسی صفت تفضیلی یا عالی را به‌کار می‌بریم. بعد از «ترین» و بعد از «تر» حتماً کلمه‌ای باید بیاوریم: «تواناترِ مردان» یا «تواناترینِ مردان» ولی بر اثرِ فرورفتنِ در زبان‌های فرنگی، در شعر و ادب این دوره به مواردی برخورد می‌کنیم که هیچ گونه سابقه‌ای در عُرف ادبی زبان فارسی ندارد. مثلاً «ای تواناترین!» بدون مضافٌ الیه، که در حواشیِ استاد پورداود بر یشت‌ها دیده می‌شود به تأثیر از زبان‌های فرنگی است.[۲]

دکتر شفق در مقدمه‌ای که بر دیوان عارف نوشت، در ۱۹۲۳، به همین زیاده‌روی‌هایی که بعضی از شعرای آن دوره در تقلید شعر فرنگی داشته‌اند اشاره کرده و آنها را مورد انتقاد قرار داده است: «بلی، جوانان ما که تابع صِرف و عاشق اعمای ادبیات غرب هستند و از مزایای مشرق‌زمین خبر ندارند، شبیه کسانی هستند که بی‌لزومْ عینک زنند یا بی‌جهت دندان خود را طلاپوش کنند و یا بی‌دلیل فکل بلند بندند. آنها «کمانتاله‌وو»[۳] را چطور می‌روید و «کمان پرته‌وو»[۴] را چگونه می‌برید ترجمه نمایند. آنها هوگو را می‌خوانند و از سعدی خبر ندارند، از شوپنهاور دم می‌زنند و از خیام بی‌خبرند، از لافنتن سخن گویند و از کلیله و دمنه غافل‌اند.»[۵]

اثرِ ادبیاتِ فرانسه در فارسی

در پایان ربعِ اول قرن بیستم، در مجلهٔ رستاخیز، چاپ قاهره[۶]، مقاله‌ای چاپ شده که اصل آن به زبان فرانسوی بوده و نویسندهٔ مقاله، «علی نوروز». این مقاله از لحاظِ تاریخی اهمیّت دارد و گوشه‌هایی از تأثیر ادبیات فرنگ را در ادب فارسی قرن نوزدهم و اوایل

---

۱. قانون سخن، میرزا حسنِ عکّاس، ۱۳۴۰ هق اصل کتاب در ۱۳۳۲ هق نوشته شده است. کتاب خوبی است در زمینهٔ دستور زبان فارسی. هشدار مؤلف در مورد واژگان فرنگی در آن سال‌ها قابل احترام و قابل یادآوری است.

۲. به نقل دکتر معین، در مزدیسنا و ادب فارسی، چاپ اول، ۳۳۴.

3. comment allez-vous

4. comment portez vous

۵. دیوان عارف، مقدمه، ص۲۷.

۶. مجلهٔ رستاخیز، مدیر مسئول و صاحب امتیاز عبدالله رازی، سال اول، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ ژانویه-فوریهٔ ۱۹۲۵ / جمادی‌الثانی و رجب ۱۳۴۳ هق.

قرن بیستم نشان می‌دهد. نقل این مقاله در اینجا، بی‌فایده نیست، به‌ویژه که دسترسی به مجلهٔ رستاخیز، امروز، آسان نیست.

در جریدهٔ اطلاعات ادبی[1] منطبعهٔ پاریس در ستون استفتائات از دانشمندان در خصوص اثر معنوی فرانسه و ادبیاتش در خارجه آقای علی نوروز شرحی مرقوم داشته که ترجمهٔ تقریبیش از این قرار است:

«آنچه از فرانسه به ایران رسیده بسی قابل توجه است چه می‌توان گفت هرچه ایرانیان امروزه از اوضاع مغرب می‌دانند از فرانسه یاد گرفته یا اقلاً از مجرای زبان فرانسه بوده است. این زبان که مدت مدیدی است زبان سیاسی ماست و بعد از عربی اول زبان خارجه‌ای است که در مدارس درس می‌دهند، روزبه‌روز میدانش وسیع‌تر می‌شود به قسمی که امروز خطر بزرگی برای زبان فارسی خالص و فصیح گردیده. مخصوصاً جراید به‌قدری از این کلمات و کنایات و حتی عبارت‌پردازی به‌شیوهٔ فرانسوی پر است که ملّت بیچاره دست و پای خود را در میان این گرداب گم می‌کند. این درد به‌کرّات برای زبان فارسی مضرتر از دردی است که از استعمال لغات انگلیسی در زبان فرانسه می‌شود.

غیر از این ضرر هیچ شکی نیست که هرچه زبان فرانسه بیشتر در ایران منتشر شود بیشتر از آن استفاده می‌کنیم. چون اغلب بل اکثر ترجمهٔ تألیفات اشخاص بزرگ به زبان فارسی موجود نیست و کسی که بخواهد اندک اطلاعی از آنها داشته باشد باید به نسخهٔ اصلی آن یا اقلاً به ترجمهٔ فرانسه‌اش رجوع کند. از طرف دیگر چنان که به‌کرّات ملاحظه شده در میان ملل مغرب زمین، فرانسویان بیش از همه از حیث طبیعت و طینت به ایرانیان شبیه‌اند و از این رو یک محبت مخصوصی به آنها دارند که رقابت انگلوساکسون، آلمان، و اسلاو ممکن نیست جای‌گیر آن شود؛ پس از این حیث هم اثرات معنوی فرانسه در ایران روز به‌روز رو به ترقی است و به قهقرا برنمی‌گردد.

در خصوص اثر ادبیات فرانسه در ایران عقیدهٔ نگارنده از این قرار است: اگرچه روز به‌روز این اثر رو به‌ترقی است ولی آنقدرها زیاد نیست و سببش هم دو چیز است: یکی اینکه ادبیات فارسی امروز آنقدرها درخشان نیست و تقریباً جنبش ادبی در حال وقفه

1. *Les Nouvells Litterature*

است. غیر از چند شاعر مشهور و خوشکلام ــ که هنوز در طرز گفتار پیرو قدمایند ــ نویسندگان بزرگی امروز در این مملکت نیست که جالب توجه باشد. دیگر اینکه کسانی که خواسته‌اند از ادبیات فرانسه اقتباس و تقلید نموده، شیوهٔ آن را مخصوصاً در نظم معمول دارند، جوان‌هائی بودند بی‌نام و نشان و ملّت هم به‌این تجددها لبخندی زده، آنقدرها به گفتارشان اهمیّت نداده است.

ولی برعکس، اثر ادبیات فرانسه در نمایش و افسانه و «تیاتر و رمان» به‌خوبی مشهود است. چه می‌توان گفت تیاتر جدید ایران به‌کلی از تیاتر فرانسه تولید شد و تا امروز هم از اقتباس‌های نمایشات فرانسوی آب می‌خورد.

اما افسانه «رومان» که در ادبیات ایران شکل و جنس تازه‌ای است (افسانه‌های شعری و حکایات قدیم عوام را به‌کنار می‌گذاریم.) در تحت اثر مستقیم افسانه‌های فرانسوی است. راست است که نویسندگان جوان ما تاکنون در این شیوه کار بزرگی نکرده‌اند و ملت هم که تازه مزهٔ این نوع ادبیات را چشیده مجبور است به‌ترجمهٔ «رومان‌های» اروپایی دل خوش کند ولی باز هم از همین جزئی که نوشته شده اثر نویسندگان فرانسوی مخصوصاً «السکاندر دوما» به‌خوبی مشهود است.

گویا «جنسِ دیگری هم که اثرِ ادبیات فرانسوی از آن واضح است، نقّادی است که به‌تازگی در ایران معمول شده است.»[1] (علی نوروز)

بعد از نقل این یادداشت، از طرفِ مدیر مجلّه توضیحی چاپ شده که قابل دقّت است: «رستاخیز ــ بدیهی است نویسندهٔ فاضل این مقاله اطلاع کاملی از ادبیات فرانسه داشته و اثراتی که این ادبیات در زبان فارسی داشته مشاهده فرموده همچنین حسن و قبح آن را سنجیده... ولی در ضمن به یک چیز اشاره کرده که به‌کلی مخالف عقیدهٔ ماست و آن این است که گویا جناب ایشان از اینکه نوجوانان ما موفق نشدند در فارسی هم مثل فرانسه شعر بگویند و در این خصوص هم تجددی کنند خوشنود نیستند و ناشکری می‌نمایند و برعکس شعرایی که مانند قدما شعر می‌گویند... خیلی قدیمی هستند. بدیهی است اگر مقصود نویسندهٔ محترم این باشد ما به‌کلّی مخالفیم. چه معتقدیم در

۱. بقیهٔ مقاله راجع به ادبیات فرانسوی است و از ترجمهٔ آن در اینجا صرف نظر می‌کنیم. یادداشت مجله.

طرز سرود اشعار و اظهارِ معانی باید پیروِ قدما بود» [بعد آن را با غذاهای ایران و غذاهای فرنگی می‌سنجد که هرملتی ذائقه‌ای دارد...] (صفحات ۵۱۳ و ۵۱۴)

عکس‌العملی که مدیرِ رستاخیز در برابرِ مقالهٔ «علی نوروز» نشان داده است برخوردِ طبیعیِ تمامی ادبا و ارباب فرهنگِ ایران بوده است به‌آنچه تمایل به‌شعر فرنگی خوانده می‌شده است. در همان حدود و حوالیِ زمانی در خراسان، در مشهد، مجله‌ای نشر می‌شده است به‌نام دبستان. در نامه‌ای که یکی از فضلای نیشابور به آن مجله نوشته است، وحشتِ او را از میلِ جوانان به شعرِ فرنگی به‌خوبی می‌توان دید:

مکتوبِ نیشابور

«...ادبیات مغرب و افکار شعرا و ادبای اروپ و امریک که متولد از دیانت و آداب و رسوم و عادات غربیین است و با رعایت مقتضیات طبیعی غرب به ظهور آمده و نشو و نما نموده، در مشرق‌زمین که تمام مقتضیات دیانتی، ادبی و اخلاقی شرقیان مباین با مغربیان است نشر دادن، اساس خود را خراب کردن و طرح غیرقابل عمران ریختن است.

ترجمهٔ فابل‌های لافونتن و اشعار لامارطین، شرح حال حوریهٔ فراری از بهشت و بیان افکار سراپا حیرت لامارطین و غیره و غیره که همه از روی مقتضیات طبیعی و مذهب و عادات و آداب مغرب ایجاد و در آنجا نمو نموده و مطبوع است در مشرق زمین نه مناسب است نه مطبوع.

... آقایانی که اشعار لامارطین و شکسپیر و افکار روسو یا لافونتن را ترجمه می‌نمایند و نشر می‌دهند قدری در اشعار و آثار ادبا و عرفاء ایران سیر نمایند، آنچه بخواهند هست. به جای افکار حیرت‌آمیز لامارطین، اخلاقیات مولوی رومی، سنائی غزنوی، شیخ عطار و سایر متقدمین را شرح داده و نشر دهند. به‌جای فابل‌های لافونتن، سیاسیات و اخلاقیات کلیله و دمنه و افکار شعرای متقدم را اقتباس نمایند.»[1]

سالها و سالها بعد از نشرِ این نامه، دکتر فخرالدین شادمان، که یکی از بزرگ‌ترین روشنفکران و فرزانگان اواسطِ قرن بیستم بود، نوشت: «حملهٔ تمدنِ فرنگی از حملهٔ

---

۱. مجلهٔ دبستان شمارهٔ سوم، ۱۳۰۱ هش/۱۳۴۱ هق، «مکتوب نیشابور از بقراط الحکماء»، صفحات ۱۷-۱۹.

عرب و ترک و تاتار بدتر و زبان‌آورتر است چرا که تمدنِ فرنگی می‌فریبد و خود هرگز فریفته نمی‌شود و جز فرنگی ــ آن هم فرنگیِ مقیمِ نواحیِ مغربِ اروپا ــ هیچ کس را مستعدِّ فهمِ دقایقِ علم و ادب و هنر نمی‌شمرد و پست‌ترین شاعر و نویسندهٔ یونان و رومِ قدیم را بر بزرگ‌ترین شعرا و نویسندگانِ اقوامِ دیگر برتری می‌دهد.[۱] روزی که تمدنِ فرنگی ما را بگیرد آخرین روزِ حیاتِ ملّتِ ایران است و تنها راهِ گریز و یگانه چاره آن است که ما آن را بگیریم و پیش از آن‌که محصور و اسیرش گردیم خود مُسَخَّرش کنیم.[۲] کسانی که ابلهانه به تشبیهات و استعاراتِ شعرِ فارسی می‌خندند از این نکته بی‌خبرند که هر زبان را خاصیّت‌ها و هر شعری را کیفیّت‌های دیگری است.[۳]»

ظهور اسطوره‌های یونانی و رُمی

یکی از مسائلی که در تغییر فضای شعری این سال‌ها نقش بسیار مهمی داشته، مسألهٔ ظهور اسطوره (myth)های یونانی و رُمی است که از رهگذر ترجمهٔ شعر فرنگی، اندک‌اندک خود را بر شعر فارسی نیز تحمیل کرده است.

ایرانیان در برخورد با این اسطوره‌ها، یا دست‌کم بعضی از آنها، در آغاز از کلمهٔ ربُّ‌النوع بهره می‌برده‌اند. در مجلهٔ بهار که به مدیریت اعتصام‌الملک آشتیانی (پدر شاعرهٔ بزرگ پروین) نشر می‌شده، قطعه‌ای با عنوان هفت‌پیکر آمده در باب ژوپیتر، که بزرگ‌ترین معبود است، و مشاوران او نپتون ربّ‌النوع دریا و پلوتون رب‌النوع دوزخ.[۴]

برای محیط فرهنگی ایرانی اسلامی که با نگاهی توحیدی به جهان می‌نگرد، پذیرفتن «خدایان» و «آلهه» و حتی «اِلٰهة» (مؤنث الٰه، یعنی خدای مؤنث) بسیار دشوار بوده است. اطلاق رب‌النوع و ربة‌النوع بر این گونه مفاهیم، که از درون ذهنیت یونانی و رم قدیم بیرون آمده است، بسیار غیرعادی به نظر می‌رسیده است. ایرج که از سرِ ناچاری در آغاز منظومهٔ «زهره و منوچهر»، با این مفهوم سروکار پیدا کرده، کلمهٔ «الٰهه» را به جای ربة النوع یا (godess) به کار برده است:

---

۱. تسخیرِ تمدنِ فرنگی، سید فخرالدین شادمان، چاپخانهٔ مجلس (تاریخ مقدمه ۱۳۲۶)، ص ۲۵.
۲. همانجا، ۳۰. ۳. همانجا، ۸۳.
۴. مجلهٔ بهار، ج ۱، ۱۰ ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ تا ۲۵ ذی‌قعدهٔ ۱۳۲۹ (چاپ دوم، مرداد ۱۳۲۱)، شمارهٔ سوم، ص ۹.

صـــبح نـــتابیده هـــنوز آفـــتاب وانشـــده دیـــدهٔ نـرگس ز خـواب
تـــازه‌گـــل آتشـــی مشکـــبوی شسته ز شبنم به چمن دست‌وروی
مـــنتظرِ حـــولهٔ بـــادِ سـحر تا کـه کـند خشک بـدان روی تـر
... از طـرفی نـیز در آن صبحگاه زهـــره، بـهین دخـتر خـالوی مـاه
اِلـــههٔ عشـــق و خـــداونـد نـــاز آدمـــیان را بـــه مـــحبّت گـــداز
کـــند ز تـــن کســـوت افـلاکیان کـــرد بـــه سـر مـقنعهٔ خـاکیان
آمـــد از آرامگـــهِ خـــود فـــرود رفت بـدان سـو کـه مـنوچهر بـود

در باب این که شاعر «اِلٰهه» به کار برده یا «آلِهه» ظاهراً کسانی بحث کرده‌اند و اگر وزن عروضی رکن اوّل این مثنوی ملاک قرار گیرد باید کلمهٔ «آلهه» باشد که مفهوم جمعی دارد ولی جزءِ جوازات شاعری است و از نظر عروضی مانعی ندارد که «اِلٰهه» خوانده شود و به جای مفتعلن رکنِ مفاعلن قرار گیرد.

تقریباً اصطلاح ربّ‌النوع را ادیبان کهن روزگار به جای «خدایان» در مفهوم یونانی و رُمیِ کهن پذیرفته بوده‌اند. حیدرعلی کمالی شعری دارد به نام «بنفشه»[۱] که بدین گونه آغاز می‌شود: «ربِّ نوعِ گل به فصل نوبهار»، هرچند که به ترجمه بودنِ این شعر از طرف شاعر اشارتی نرفته است.

بهره‌مندی از اسطوره‌های یونانی و اشاره به آنها روزبه‌روز در فضای شعر معاصر فارسی روی در افزونی داشته است. بعضی از شاعران شاهکارهای خود را از طریق بازسازی و ترجمهٔ منظوم این اسطوره‌ها آفریده‌اند. برای نمونه، می‌توان شعر «بت‌تراش» اثر بسیار معروفِ نادر نادرپور را یکی از موفق‌ترین نمونه‌های ترجمه از اسطوره‌های یونانی و رُمی به حساب آورد. رضاکمال شهرزاد (۱۲۷۷-۱۳۱۶ش) ظاهراً نخستین کسی بوده است که در حوزهٔ فرهنگِ ایرانی و زبان فارسی به معرّفی پیگمالیون پرداخته است. دکتر جنّتیِ عطایی در کتابی که ویژهٔ احوال و آثار رضاکمال شهرزاد پرداخته است می‌گوید: پیگمالیون[۲]، پیکرتراش قبرسی، مجسمه‌ای از گالاته[۳]، مظهر زیبایی و هوش، ساخت و عاشق بیقرار آن شد. بنا به درخواست او، ونوس به آن پیکر جان بخشید و

---

۱. دیوان کمالی، چاپ ۱۳۳۰، ص۷۲.

2. Pygmalion 3. Galatea

حجّار دلباخته به کامِ دل رسید ولی پس از اندک مدتی پیگمالیون از هوس‌های گالاته خسته شد و از ونوس استدعا کرد او را به حالِ اول برگرداند. یکی از دوستان رضا کمال، آقای عبدالرحیم اعتمادمقدم، نمایشنامه‌ای از مضمون پیگمالیون به نام «حجّار عاشق» نوشت و قبل از شهرزاد، در سال ۱۳۱۲، به ثبت رسانید که متفاوت است.

فانتزی مجسمهٔ مرمر (اثر شهرزاد) را که در دو صفحه است دکتر جنّتیِ عطایی در همین کتاب نقل کرده است. مضمون آن مجسمه‌سازی است که عاشق مجسّمه می‌شود و در خواب می‌بیند که جان گرفته، ولی بیدار می‌شود و می‌بیند به جای خود بی‌حرکت است. شعر «بت‌تراشِ» نادرپور عیناً صورت منظوم همین حکایت است، البته به نظمی روان و فصیح به‌گونه‌ای که کوچک‌ترین نشانه‌ای از تقلید در آن دیده نمی‌شود. یادآوری این نکته شاید بی‌فایده‌ای نباشد که از طریق آمیزش فرهنگ ایرانی و یونانی در آسیای صغیر، در قرن ششم و هفتم هجری، گویا توجه به اسطورهٔ پیگمالیون مورد نظر مولانا نیز بوده است:

صورت‌گر نقاشم هر لحظه بتی سازم وآن گه همه بُت‌ها را در پای تو اندازم[1]

دگرگونیِ رمزها در شعرِ فارسی

هزار سال، شعر فارسی با پرنده‌ای به نام پرستو سر و کار داشته است. توضیحاتِ لغت‌نویسان و شواهدِ شعریِ موجود نشان می‌دهد که این پرنده رمزِ سیاهی بوده و در هیچ کجای قلمروِ پهناورِ زبان پارسی رمزِ بهار و کوچ به سوی بهار و تابستان نبوده است. برای این‌که تلقّیِ قدما را از این پرنده در ذهن داشته باشیم، بد نیست این توصیفِ مؤلفِ عجایب‌نامه از آثار قرن ششم را دربارهٔ این پرنده بخوانیم. در این توصیف تقریباً تمام عقایدِ قدما دربارهٔ پرستو دیده می‌شود: «خُطّاف [= پرستو] مرغِ ضعیف است و لطیف. از وی ضرری نرسد. هرسال از هندوستان بیاید به ولایت‌ها و بچه بکند و بردارد و به هندوستان رَوَد، در دریا افتد هلاک شود. و بچه بگذرد. سال دیگر بچه بیاید و به بحرها

---

۱. بنگرید به یادداشت نگارنده در تعلیقهٔ همین غزل مولانا، در غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن، ۱۳۸۸، ص ۷۶۰.

بگذرد و بچه را برآرد و بازگردد و هلاک شود. کس متعرض وی نشود، که کوتاه عمر است. و آوازی خوش دارد و در آخرِ آن، مدّه‌ای بازکشد. اگر صد بار بگوید حرفی زیاده و نقصان نکند و در بعضی کتب مسطور است که وی فاتحه خواند. و کَرَفس در آشیان نهد که از مار ترسد و مار از کَرَفس گریزد. اگر چشمِ وی برکَنَند گیاهی بیارند که آن را عین‌الشمس گویند، به آن بمالد، نیک شود. چشمِ خُطّاف بر بازو بندند، تب ساکن کند.»[۱]

در فرهنگ‌های فارسی نیز، کوچک‌ترین اشاره‌ای به ارتباطِ این پرنده با بهار نشده است[۲] امّا با نشرِ ترجمه‌هایی از شعر اروپایی می‌بینیم که اندک‌اندک، به مناسبت این‌که در کشورهای سردِ اروپایی، به‌خصوص انگلستان، مهاجرتِ این پرنده نشانه‌ای است از گرم شدنِ هوا و رسیدنِ بهار، در شعر فارسی معاصر هم پرستو رمزِ بهار می‌شود. تا همین اواخر، نیز شاعری که مقیّدِ به اصولِ قدیمی شعر بود می‌گفت:

برف آمد و سر کرد به هر برزن و هر کو   امسال گرامی‌ست بسی آمدنِ او
گیتی ز سپیدی شده چون سینهٔ شهباز   گردون ز سیاهی شده چون پرِّ پرستو

(مؤیّدِ ثابتی)[۳]

و اینک نه تنها شاعران نوپرداز ـ به‌تأثیر ترجمهٔ شعر اروپائی ـ بلکه شهریار هم تحت تأثیر همین فضای عوض شدهٔ شعر فارسی، می‌گوید:

کی بدین کلبهٔ توفان زده سر خواهی زد   ای پرستو که پیام‌آور فروردینی؟

و چنان طبیعی که پنداری از عصر رودکی این پرنده رمز بهار بوده است.

دیگر جای نقل شعرهایی که معاصران ما در باب پرستو و ارتباط او با آمدن بهار گفته‌اند نیست، کافی است یکی از مجموعه‌های اندکی رمانتیک را برداریم و بهار و پرستو را همه جا در کنار هم ببینیم:

بهار آمد، گل و نسرین نیاورد   نسیمی بوی فروردین نیاورد

---

۱. عجایب‌نامه، محمد بن محمود همدانی، ویرایش جعفر مدرس صادقی، نشر مرکز، ۲۸۳.

۲. مراجعه شود به‌فرهنگ‌های فارسی ذیل بلوایه، پرستو، بالوایه و کتب لغت عرب ذیل خُطّاف و تحفهٔ حکیم مؤمن، ۱۰۵، به نقل دکتر عفیفی در حاشیهٔ فرهنگ جهانگیری ۸۸۰/۱

۳. دریای گوهر، تدوین دکتر مهدی حمیدی، ۳۰۱/۳. بی‌گمان این شاعر معاصر، سیاهی بالِ پرستو را از طریقِ شعرای قدیم واردِ شعر خود کرده، مثلاً سخن سعدی (جهانگیری، حاشیه):

لبانش لعل چون خونِ کبوتر   سوادِ زلف چون پرِّ پرستو

پرستو آمد و از گل خبر نیست   چرا گل با پرستو همسفر نیست

(ه.ا. سایه، سیاه‌مشق ۲، ص۴۹، بهار غم‌انگیز)

با همین دیدگان اشک‌آلود
از همین روزن گشوده به‌دود
به‌پرستو به‌گل به‌سبزه درود

(فریدون مشیری، سرودِ گل، ص۴۰، بهار را باور کن، نیل ۱۳۴۷)

و هیچ عیبی هم ندارد که پرستو در شعر فارسی رمز بهار باشد، امّا حقیقت قضیه این است که هرچه هست این ویژگی نتیجهٔ نشر ترجمهٔ شعر اروپایی است که در محیط جغرافیایی آن سرزمین‌ها، پرستو در بهار از مهاجرت باز می‌گردد. پرستو از روزی در ادبیات و زبان فارسی رمز بازگشت بهار و هوای خوش گردید که در ترجمه‌های شعر فرنگی یا در آنچه به‌اسلوب فرنگی می‌نوشتند، او را به‌این سمت گماشتند. نخستین جایی که بنده به‌یاد دارم که پرستو به‌عنوان رمز بهار، در ادبیات جدید ایران انتخاب شده است در قطعهٔ «نغمهٔ پیراهن» از نوشته‌های مرحوم اعتصام‌الملک است که باید ترجمه‌ای باشد از یک شعر اروپائی. اگرچه در مجلهٔ بهار ترجمه بودن آن قید نشده است. در این قطعه که منشأ الهام بعضی از شعرهای پروین اعتصامی نیز هست زن فقیری با خویش می‌گوید:

«کار! کار! مانند زندانیان که به‌کیفرِ خیانت محکوم‌اند. کار! کار! در روشنائی حزن‌آمیزِ (دسامبر) هنگام صفا و حرارت هوا تا روزی که پرستو آشیان خود را به‌کنار سقف بیاویزد.»[1]

ممکن است کسانی بگویند، در ادب و فرهنگِ گذشتهٔ ما نیز رابطه‌ای میان پرستو و بهار و تابستان بوده است به‌دلیل ضرب‌المثلی که دهخدا در امثال و حکم نقل کرده است با عنوانِ «از یک پرستو تابستان نشود».[2] ولی این ضرب‌المثل یا حکمت هیچ گونه انعکاسی در شعر و ادب ما ندارد و تا آن‌جا که جستجو کرده‌ام یک ضرب‌المثل یونانی است که از طریقِ ترجمهٔ آثارِ ارسطو واردِ کتب اخلاق و حکمت ما شده است و نشان

---

۱. مجلهٔ بهار، سال دوم، شمارهٔ سوم، ۱۳۳۹ ه.ق.   ۲. امثال و حکم، ۱۶۶/۱.

می‌دهد که از روزگار باستان، در ذهنیّتِ غربی، میان پرستو و تابستان و بهار، رابطه‌ای بوده است که در زبان یونانی این ضرب‌المثل در عصر ارسطو و قبل از او، جریان یافته است. خواجه نصیرالدین طوسی، در اخلاق ناصری، می‌گوید:

«و بباید دانست که کسانی که عنایت ایشان براصلاح بعضی قوا محصور شود، دونِ بعضی، یا در وقتی دونِ وقتی، ایشان را سعادت حاصل نیاید؛ همچنان که تربیت مدن و تدبیرِ منازل، به‌نظر در حال طایفه‌ای دون طایفه‌ای و اصلاحِ امورِ ایشان در وقتی دونِ وقتی صورت نبندد و حکیم ارسطالیس مثل زده است که یک خُطّاف (= پرستو) که ظاهر شود مبشّر نبود به‌فصل بهار و یک روز که معتدل افتد دلیل نباشد برمعاودتِ موسمِ اعتدال...»[1]

و به‌جز همین یک مورد که ریشهٔ آن در فرهنگِ یونانی است و ضرب‌المثل بوده است که ارسطو به‌کار بُرده، موردِ دیگری در ادبیات فارسی و عربی، در باب رابطهٔ پرستو و بهار شاید وجود نداشته باشد و اگر باشد الهام گرفته از همین ضرب‌المثل یونانی است. در باب ریشهٔ این گفتار خواجه و نقل قول از ارسطو می‌توان یادآور شد که برگرفته شده است از سخنِ ارسطو در اخلاق نیکوماخوس[2] کتاب اول، فصل هفتم آن‌جا که می‌گوید: «با یک پرستو تابستان نمی‌شود» و در ادبیاتِ اروپائی به‌قرینهٔ این سخن او عبارات بسیاری از ادیبان و شاعرانِ دوره‌های قدیم و جدید به‌وجود آمده است از قبیلِ سخنِ جان هی‌وود[3] (امثال، بخش ۲، فصل پنجم) که عینِ گفتارِ ارسطو را آورده و نیز سخن نُرث بروک[4] که گفته است: «یک پرستو بهار را ثابت نمی‌کند» و سروانتس[5] در دون کیخوته (دُن کیشوت) (بخش یکم، کتاب دوم، فصل چهارم) که گفته است: «یک پرستو هرگز بهار نمی‌آورد» و در عصرِ خودمان رُبرت لاول[6] در ۱۹۶۱ برخلاف همه گفت: «یک پرستو، یک بهار می‌سازد».[7]

نکتهٔ قابل یادآوری این که در شعرِ معاصر عرب نیز همین تحول در تغییر این «رمز»

---

۱. اخلاقِ ناصری، چاپ مینوی و حیدری، خوارزمی، تهران ۱۳۵۶، ص۹۳.

2. *Nichomachean Ethics*   3. John Heywood   4. Northbrooke

5. Cervantes   6. Robert Lowell

7. John Bartllet, *Familiar Quotations*, 14th edition, 1961. USA, p.97b.

اتفاق افتاده است و چیزی که در ادبیّاتِ هزار و پانصد سالهٔ عرب سابقه نداشته است، در همین قرن حاضر به‌تأثیر از شعر اروپائی حاصل شده است، مثلاً در شعر عبدالوهاب‌البیّاتی می‌خوانیم:

«یافا» نَعُودُ الیكَ معالحصاد
و مع السنونو و الربیع
و معالرفاق العائدین من المنافی والسجون
و مع الضُحیٰ والقبّرات
و الأمّهات...[1]

که ترجمه‌اش چنین است:

ای سرزمینِ یافا! به‌سوی تو خواهیم آمد، همراه فصلِ درو
و با پرستو و بهار
و با یارانِ بازگشته از تبعید و زندان
و با چاشتگاهِ فراخ و چکاوک‌ها
و مادران...»

ولی در تمام شعرهای کلاسیک عرب و کتب لغت و جانورشناسی موجود در عربی چنین اطلاعی دربارهٔ رابطهٔ پرستو و بهار دیده نمی‌شود؛ مثلاً دمیری در حیوٰةالحیوان نه در مادهٔ «خُطّاف» و نه در «سنونو» که همه چیز را در باب این پرنده گفته است، کوچک‌ترین اشاره‌ای به‌ارتباط آن با بهار یا تابستان نکرده است[2] و عجیب است که فقط یک بیت در ضمن قطعه‌ای در بابِ خُطّاف (پرستو) آمده است:

تصیف لدینا ثم تشتو بارضها
ففی کُلِّ عامٍ نلتقی ثم نفترق

که از ابواسحاقِ صابی (۳۸۴-۳۱۳ ه.ق) است و صابی یک شاعر مسلمان نیست و برمذهب صابئه بوده است و آنان به‌طورِ طبیعی، فرهنگشان ریشه‌های غیرعربی و غیر اسلامی داشته است. بسیار طبیعی است که صابی در این رابطه برقرار کردن میانِ پرستو

---

۱. عبدالوهاب البیاتی، الأعمال الشعریة، بیروت، ۱۹۹۵، ۱۱۸/۱.
۲. دمیری، حیوة الحیوان، ۱۷/۱-۴۱۹.

و فصل، متأثر از فرهنگِ مسیحیان و میراثِ یونانی بوده باشد. و ای بسا که به‌ترجمهٔ یک شعر غیرعربی یا یک حکمت غیرعربی نظر داشته باشد.

در شعرِ کهنِ فارسی، «گرگ» رمزِ درنده‌خویی و ظلم و بی‌رحمی است:

عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود گرچه با آدمی بزرگ شود

گلستان سعدی، چاپ استاد یوسفی/ ۶۲

گرگِ درّنده گرچه کشتنی است بهتر از مردم ستمکار است

ناصر خسرو، دیوان، چاپ استاد مینوی، ۲۱۵

ولی با نشر ترجمه‌های شعر اروپایی، گرگ به‌صورت رمز آزادگی درآمده است:

بنوش ای برف گلگون شو برافروز
که این خون، خون ما بی‌خانمان‌هاست
که این خون، خونِ گرگان گرسنه‌ست
که این خون، خون فرزندان صحراست
درین سرما، گرسنه، زخم‌خورده
دَویم آسیمه‌سر، بر برف، در باد
ولیکن عزّتِ آزادگی را
نگهبانیم، آزادیم، آزاد

سگ‌ها و گرگها، م.امید: زمستان، ص ۶۵، چاپ پانزدهم

که البته اصل شعر هم ترجمه از شاندور پتوفی، شاعر مجارستانی است و جای دیگر در باب آن بحث کرده‌ایم[1]. از نمونه‌های غیرترجمه‌ای آن که تأثیر این فضای اروپایی است:

از خار می‌گویم سخن از خار بدنام
با نیش‌های طعنه در جانش شکسته
از زرد می‌گویم سخن این رنگ مطرود
از گرگ، این آزادهٔ ازبندرسته

(آهنگ دیگر، منوچهر آتشی، شعر «آهنگ دیگر»، ص۹)

---

۱. نیز مقایسه شود با منتخبی از شاهکارهای شعر جهان، ۱۲۰، شعرِ «مرگِ گرگ»، اثرِ آلفرد دو وینیی که نگاه دیگری به گرگ دارد.

رابطهٔ ترجمه و تغییر سبک‌ها

شعر پیشروِ امروز ایران، یک شعر کاملاً غربی است. هر قدر که با مسائل زندگی امروز ما مرتبط باشد، هر قدر بخواهد صبغهٔ اقلیمی خود را حفظ کند، هر قدر در جهت حفظ زبان و حتی اصرار در جنبه‌های سنتی زبان، کوشا باشد، باز هم شعر پیشرو ایران، شعری است کاملاً غربی و این حُسن کار است نه عیب آن. این نکته نشان‌دهندهٔ این اصل است که شعر فارسی، شعر پیشرو فارسی، شعری است که می‌خواهد با زمان و با جریان‌های ادبی قرن بیستم مرتبط باشد و چه حسنی از این بالاتر؟

در قلمرو شعر جدید فارسی، به‌خصوص در بیست سالهٔ بعد از کودتای ۲۸ مرداد، تمام بیانیه‌ها و مانیفست‌ها و حرف‌های رایج در محیط روشنفکری غرب، خوب و بد، اگرنه به صورت معقول و مفهوم، دست کم به صورت ناقص و غلط، ترجمه شده است و مورد تمرین و تجربهٔ عده‌ای از جوانان جویا و کوشنده قرار گرفته است. این دلیل زنده بودن شعر و شاعران است، اگر ارتباطی میان شرایط تاریخی ما و شرایط تاریخی غرب، که آفرینندگان این بیانیه‌ها و عقایدند، وجود ندارد، غم نیست؛ زیرا روشنفکرانِ ایرانی ــ که شاعران پیشرو ما در صدر آنان قرار دارند ــ خود را به جریان‌های روشنفکری جهان مرتبط می‌دانند، و طبیعی است که شعرشان هم با نبض جریان‌های روشنفکری جهان بتپد و رنگ و بوی شعر پیشرو قرن بیستم را در تمام جهان دارا باشد.

این خصلت تمام اقوامی است که در معرض هجوم تمدن غرب قرار گرفته‌اند. شعر عَرَب نیز چنین است. امروز شعر پیشرو عرب، همان قدر صبغهٔ غربی و فرنگی دارد که شعر پیشرو ایران. شعر ادونیس (لبنانی) و شعر سهراب سپهری [ایرانی] خیلی شبیه شعر فلان شاعر پیشرو آمریکای لاتین یا حتی فرانسه است، بگو: سن ژون پرس، اگر ارزش شعر سن ژون پرس را ندارد، بحث دیگری است. بدان سبب است که فرهنگی که سن ژون پرس از آن برخاسته اعتبار و حیثیّتی بیشتر دارد، وگرنه راه و روش، همان است، چه سهراب سپهری آن را در پیش گیرد چه ادونیس، چه سن ژون پرس.

شعر فارسی معاصر، و شعر معاصر عَرب، که بدان اشاره کردیم، یکباره بدین شکل و شمایل درنیامده است. نیم قرن تجربهٔ چندین نسل، این رنگ و بوی را به شعر ما و آنها داده است. من منکر جریان‌های تاریخی و عوامل اقتصادی و سیاسی نیستم، بلکه قصدم

تأکید و تأیید همان عقیده است که هرگونه تحول، حتی اگر منحرف و زیانمند به‌حال جامعه باشد، باز خود ریشه در جریان‌های تاریخی و اجتماعی دارد. این اصل را نپذیرفتن خامی و جهل است؛ ولی در کنار این اصل مسلم، و شاید به‌عنوان شاخه‌ای از این موضوع، یک نکته را می‌خواهم به‌اختصار یادآوری کنم و آن این است که رسیدن شعر جدید فارسی و عربی به این حد از مدرنیسم، یا به این مرحله از صورت و معنی که هیچ تفاوتی با نمونه‌های غربی مشابه آن ندارد، حاصل ترجمهٔ شعر غربی است یا قرائت آن در اصل، وگرنه کاری را که فرنگی جماعت در طول دوسه قرن، با هزاران جدال و جنگ، و با سیر تاریخی طبیعی و مستقل خود انجام داده، چگونه می‌توان در نیم قرن (بی‌آنکه در نهادهای اجتماعی و زیربنای اقتصادی، چنان تحولی عمیق روی داده باشد) انجام داد؟ چگونه می‌توان با مختصر تحولی در وضع تولید و مصرف، و اندک تغییری در بعضی از نهادهای اجتماعی، یکباره دوره‌های طولانی رئالیسم، نئوکلاسیسم، رومانتیسم، و سمبولیسم و سوررئالیسم و ... را طی کرد؟ این فقط از برکت ترجمه است یا از برکت وابستگی فکری و فرهنگی شاعران پیشرو ما با جریان‌های روشنفکری غرب و عدم وابستگی آنها به آنچه در محیط زندگی خود آنها جریان دارد و شاید هم از فرط دلبستگی آنهاست. این جرمی بزرگ است که شاعر پیشروی از نوع ا. بامداد یا سهراب سپهری را بی‌خبر از محیط بدانیم و فلان غزلک‌گوی یا ناظمی را که اندر فواید ورزش و ترک تریاک قطعه‌هایی منظوم می‌کند، وابسته به محیط اجتماعی. بی‌گمان شاعران پیشرو ما، وابستگی‌شان به محیط اجتماعی بسیار است و همین کوشش در جهت جهانی کردن رنگ و بوی شعر ما نیز، خود، نشانه‌ای از فرط دلبستگی آنها به محیط است.

سی سال یا بیست و پنج سال پیش از این[۱]، شعر فارسی اینقدرها آوانگارد نبود. جز در بعضی استثناها. شعری بود رمانتیک، یادآور شعر قرن نوزدهم فرنگ. و پنجاه سال پیش از آن به‌دشواری می‌توانستیم وجه مشابهتی بین یک شعر «جدید» فارسی و یک شعر حتی کهنهٔ فرنگی بیابیم. و هفتاد سال پیش اصلاً ادیبان ایران تصور نمی‌کردند که بشود شعر فارسی را از عناصری که در ادبیات غرب وجود دارد، برخوردار و متأثر کرد.

---

۱. این فصل در ۱۹۷۵ نوشته شده است.

هرچند آنها از چیزی به‌عنوان ادبیات غرب خبر داشتند و در حوزهٔ رمان و نمایشنامه، ضرورت تقلید را احساس کرده بودند، امّا صد سال پیش فقط از علم و صنعت فرنگ خبر داشتند و از ادبیات آنها هنوز نامی در میان نیامده بود.

می‌بینید که رسیدن به این حد از هنر و شعر پیشرو، فقط در طول سی سال و حداکثر نیم قرن انجام شده است. حال ببینیم کیفیت برخورد ما، و تغییراتی که درنتیجهٔ آن حاصل شده، چگونه بوده است.

نخستین آگاهی‌های ما از تمدّن اروپایی از عصر صفویه تجاوز نمی‌کند، و اولین اشارات به طرز زندگی و نوع ادارهٔ حکومت توسط آنان، که خود نشانه‌ای از آگاهی ایرانیان روشنفکر از محیط زندگی غرب است، گویا در اواخر عصر صفویه و اوایل نادر دیده شده است. اگر اشتباه نکنم محمدعلی حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰ هق) شاعر معروف اواخر عهد صفوی و اوایل افشاریه، نخستین کسی است که از طرز ادارهٔ حکومت در کشورهای فرنگی خبر داشته، ظاهراً از طریق هند که در آن ایام به تسلط انگلیسی‌ها درآمده بود. بعد از او عبداللطیف شوشتری مؤلف تحفة العالم است (۱۱۷۲-۱۲۲۰ هق) که وصف طولانی و دقیقی از نظم دمکراسی در فرنگ و به‌خصوص کشور انگلستان دارد و اطلاعاتش دقیق و درست است. در کنار او، و شاید به‌عنوان یکی از منابع او، باید از میرزا ابوطالب اصفهانی (۱۱۶۶-۱۲۲۱ هق) نویسندهٔ مسیر طالبی که خود در کشور انگلستان و دیگر بلاد فرنگ، سیر و سیاحت داشته و جزئیات آن را در سفرنامه‌اش ثبت کرده است یاد کرد. این سه تن نخستین کسانی بوده‌اند که به‌عنوان روشنفکران عصر خود از تفاوت طرز معیشت و نوع قوانین اجتماعی محیط خود با اقالیم فرنگ اطلاع داشته‌اند و ما اسناد آن را امروز در اختیار داریم. شاید دیگرانی بوده‌اند و اطلاع داشته‌اند که امروز سندش در دست ما نیست و یا اصلاً به ثبت و ضبط تفکرات و مشاهدات خود نپرداخته‌اند.

غرض نگارنده در اینجا رسیدگی به تاریخ برخورد ایران و تمدن جدید فرنگی نیست. موضوع اصلی، تأثیرِ شعرِ فرنگی است بر شعرِ جدیدِ فارسی. ولی برای اطلاع افرادی که مثل بنده در این باره تخصص ندارند، شاید لازم باشد که بگویم: با اینکه شعر، از نخستین عناصر فرهنگی جوامع است، اطلاع ما از شعر اروپایی خیلی متأخر است.

آنچه ما از تمدن غرب گرفته‌ایم، در مرحلهٔ نخست طرز سپاهداری و اصول فن نظامیگری است و ساختن توپ و تفنگ که احتمالاً اطلاع از صنعت جنگی فرنگ، یعنی تفنگ، باید از دوره‌های قبل از صفویه باشد؛ زیرا در کتاب مآثر سلطانی تألیف عبدالرزاق دنبلی (چاپ اول) می‌گوید: تفنگ ... تا زمان سلطان حسین میرزای بایقرا (متوفی: ۹۱۲ هق) ملاحسین کاشفی واعظ (متوفی ۹۰۶ یا ۹۱۰ هق) طرح تفنگ را که در قرال فرنگ دایر بود، به ایران نمونه آورده و به‌تدریج می‌ساختند.[۱] و بعد مقدماتی از علوم جدید، به‌خصوص طب (آبله کوبی که حکیم قُبُلّی ترجمه کرده و در تبریز چاپ شده است[۲]) و پس از آن مباحثی که در پیرامون شناخت جهان است: جغرافیا و تاریخ، و بعد از آن ترجمهٔ افسانه‌ها و رومان‌های فرنگی و در کنار آنها پیدایش افکار سیاسی و اجتماعی در باب ادارهٔ مملکت و نظم و آزادی و پیدایش نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده (متوفی: ۱۲۹۵هق) و ترجمهٔ آنها به فارسی توسط میرزا جعفر قراجه‌داغی و بعضی انتقادهای ادبی میرزا فتحعلی آخوندزاده که شعر قدیم فارسی را، برای اولین بار، از مقام الوهیت پایین آورد و نشان داد که می‌توان از قدما هم انتقاد کرد.

تصور می‌کنم از نخستین ایرانیانی که از شعر فرنگی خبر داشته‌اند و خود نیز شعر می‌سروده‌اند، یکی میرزا فتحعلی است. وی قصیده‌ای در رثای پوشکین دارد. بی‌گمان گفتن این مرثیه نتیجهٔ اطلاع او از شعر و سخن پوشکین بوده است. پس می‌توان گفت نخستین آگاهی‌ها از شعر فرنگی، اطلاع از شعر شعرای روس و به‌خصوص پوشکین بوده است. بعد از میرزا فتحعلی، کسی که متأثر از اوست ولی با جزئیات و دقایق بیشتری از شعر فرنگی سخن می‌گوید میرزا آقاخان کرمانی است. آقاخان، با ترجمهٔ بعضی مطالب از کتب نقد ادبی فرنگی، اولین بحث جامع را در باب انواع شعر و خصایص هرکدام با اصطلاحات فرنگی به میان آورده است و در تاریخ نقد ادبی جدید، در زبان فارسی، باید او را اولین ناقدی دانست که از روش نقد اروپایی باخبر بوده و دست‌کم

---

۱. مآثر سلطانی، چاپ اول، ص ۱۳۱. (اصل چاپ صفحه‌شماری ندارد و این صفحه‌شماری مربوط است به نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون که کسی با دست آن را صفحه‌شماری و تعیین صفحات کرده است.)

۲. با عنوانِ «تعلیم‌نامه»، ترجمه از انگلیسی، میرزا محمد بن عبدالصبورِ خویی معروف به حکیم قُبُلّی، الذریعة، ۲۱۳/۶.

اصطلاحات آن را تا حدی درست به کار می‌برده است.

میرزا آقاخان، حملهٔ بسیار معروفی به شعر قدیم فارسی دارد که بسیار خواندنی و شیرین است. در این نقد تند و کوبنده، وی شعرای ایران را به روش شاعران فرنگی دعوت می‌کند و می‌گوید باید مثل آنها شعر گفت.

در شعرهایی که مقارن حوادث مشروطیت سروده شده تا حدود ۱۳۲۴ و اندکی بعد از آن، نشانه‌ای از ترجمهٔ شعر فرنگی به نظر این جانب نرسیده است. شعر دهخدا در مرثیهٔ میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل، شعری است متأثر از یک فرم غربی ولی تا آن زمان و حتی در مورد همان شعر هم، سندی در باب شعر معینی که شاعر بدان نظر داشته باشد، در دست نداریم.

روزنامه‌های سیاسی عصر مشروطیت، چندان سرگرم مسائل سیاسی و اجتماعی بودند که برای ترجمهٔ شعر اروپایی مجالی نداشتند و اصلاً، در مقام عمل، گویا آن را بی‌سودوثمر می‌دانستند؛ ولی در نخستین نشریاتی که به‌عنوان مجلهٔ ادبی یا ادبی و اجتماعی در این سال‌ها نشر شده است اولین نمونه‌های ترجمهٔ شعر فرنگی را می‌توان مشاهده کرد. در این مجال هرچه جستجو کردم، نشریه‌ای ادبی قدیمی‌تر از مجلهٔ بهار اعتصام‌الملک به نظرم نرسید. دورهٔ اول این مجله در ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ تا ذیقعدهٔ ۱۳۲۹ نشر شده است. و بی‌گمان نخستین نشانه‌های تأثیر شعر غربی را بر شعر فارسی، باید در ترجمه‌های همین مجله جستجو کرد.

در این دورهٔ مجله، آثاری از ماکسیم گورکی، ولتر و تریلو، شاعر ایتالیایی، می‌توان مشاهده کرد. آنچه از ولتر نقل شده صورت مکالمه‌ای میان فیلسوف و طبیعت است که بعدها در فرم شعر فارسی تأثیر گذاشت، یعنی نوعی مکالمه را نشان داد که شاعر در فواصل آن داخل صحنه نمی‌شود، آن گونه که در سنت روایی شعر فارسی در آثار فردوسی و نظامی و امیرخسرو می‌بینیم که مثلاً شاعر می‌گوید: رستم گفت ... و بعد اسفندیار در جواب او چنین گفت. در این قطعه، مکالمه بی‌دخالت شاعر انجام شده:

ـ فیلسوف

ـ طبیعت

تا آخر. این همان روشی است که بعدها در شعر رمانتیک‌ها به‌خصوص در افسانهٔ نیما

دیده می‌شود.

ـ افسانه

ـ شاعر

البته نمی‌توان گفت که نیما تحت تأثیر این قطعهٔ ولتر است ولی به‌هرحال این گونه مکالمه از لحاظ سنت روایی شعر داستانی فارسی بی‌سابقه است و نیما اگر متأثر از این نباشد، متأثر از مشابهات آن در ادبیات فرانسه بوده است. در این خصوص باز بحث خواهیم کرد. در همین دوره (شمارهٔ سوم، رمضان ۱۳۲۸) شعری از تریلو، شاعر ایتالیایی ترجمه شده است به‌عنوان «قطرات سه‌گانه». این قطعهٔ کوتاه ولی به‌لحاظ موضوع زیبا، در فضای شعر آن روز فارسی، به‌راستی تازگی داشته و بلافاصله چند شاعر بزرگ این دوره را تحت تأثیر قرار داده است. نخستین کسی که این شعر را ترجمهٔ منظوم کرده حیدرعلی کمالی (۱۲۴۸-۱۳۲۸ هش) است و تصور می‌کنم یکی از شعرهای پروین اعتصامی نیز اقتباسی است از همین قطعه. گرچه پروین در زمان نشر این ترجمه دختری بسیار نوجوان بوده است.

پیش از مجلهٔ بهار، اگر ترجمه‌هایی از شعر غرب دیده شود، بیشتر ترجمهٔ شعرهایی است که در خلال کتب، از قبیل نمایشنامه‌ها آمده است و جنبهٔ حاشیه‌ای دارد، از قبیل ترجمه‌ای که میرزاحبیب اصفهانی (ظاهراً) از «مردم‌گریز» مولیر در (۱۸۹۲ م) کرده است و قطعه شعری را که در این نمایشنامه بوده به این صورت رنگ و بوی ایران داده است که به هیچ وجه نشانی از شعر فرنگی در آن نیست[۱].

بعد از دورهٔ اول مجلهٔ بهار، نشریات ادبی در ایران روی به افزایش نهاد، و ترجمهٔ شعر غرب و بحث در باب تحولات ادبی غرب گسترش یافت. اگر بتوانیم دورهٔ ترجمه‌ها را تقسیم‌بندی کنیم و نوع ترجمه و کیفیت عرضهٔ کارهای شعری اروپایی را در مطبوعات فارسی، تحت فصولی تنظیم کنیم، درکنار آن می‌توانیم تحولات شعر فارسی را نیز بررسی کنیم و یا برعکس از روی مطالعه در تحولات شعر فارسی می‌توان، مراحل ترجمهٔ شعر غربی را نیز دسته‌بندی و تنظیم کرد. در یک کلمه می‌توان گفت: تغییر سبک

---

۱. چاپ ۱۲۸۶ هق، استانبول.

شعر فارسی، در قرن اخیر، تابع تغییر نوع ترجمه‌هایی است که از شعر مغرب‌زمین شده است.

برای این‌که بتوانیم به نتیجه‌ای دقیق‌تر برسیم، یک بار مراحل ترجمه را در این دوره بررسی می‌کنیم و یک بار تحولات شعر فارسی را در تمام عناصر شعر (از لفظ و معنی و تصویر) با تأثیری که از ترجمه‌های غربی دارد، مورد بحث قرار می‌دهیم.

ادوارِ ترجمهٔ شعر اروپایی، در ایران، می‌تواند با ادوارِ تحول تاریخی تا حدی منطبق شود. نخستین مرحله، از آغاز عهد آشنایی با مغرب آغاز می‌شود تا حدود ۱۳۰۰ هـ.ق، مقارن انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تقریباً، و حوادثی که در ایران و کشورهای مجاور روسیه به وجود آمد. در این دوره مجلاتی که به ترجمهٔ شعر غربی پرداخته‌اند عبارتند از مجلهٔ بهار اعتصام‌الملک که پیش از این در باب آن سخن گفتیم (دورهٔ اول ۱۳۲۸ تا ۱۳۲۹ قمری و دورهٔ دوم ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۱ قمری) و مجلهٔ دانشکده که بهار و یاران او به‌عنوان اعضای انجمن دانشکده نشر می‌دادند ۱۲۹۸/۱۳۳۶ و مجلهٔ ارمغان وحید دستگردی دورهٔ اول. درکنار این مجلات بعضی نشریات کوتاه‌مدت چند شماره‌ای نیز نشر شده که در معرفی ادبیات مغرب زمین، در محدودهٔ خود، می‌کوشیده‌اند، از قبیلِ مجلة الادب که در سال ۱۳۳۶ هق و ۱۲۹۶ هش، برابر ۱۹۱۸ میلادی، در تهران چاپ می‌شده است و نویسندگان و ناشران آن دیپلمه‌ها و محصلان مدرسهٔ عالی آمریکایی بوده‌اند و نیز مجلهٔ دانش چاپ مشهد که بنده فقط یک شمارهٔ آن را دیده‌ام و محمد دانش در ۱۲۹۸ ناشر آن بوده است که آثاری از ادبیات مغرب‌زمین در این مجله‌ها دیده می‌شود.

نگاهی تند و گذرا به نوع ترجمه‌هایی که در این مجلات عرضه شده نوع سلیقهٔ انتخاب‌کنندگان و مترجمان را به‌خوبی نشان می‌دهد. آنچه به عنوان شعر یا شعرگونه در این مجلات ترجمه شده، عبارت است از قطعاتی از تریلو (قطرات سه‌گانه و آنارشیست) و از گورکی (ساعت، جمادی‌الاولی ۱۳۲۹) و از اسمیت (به یک مومیایی) و از ویکتور هوگو (بیچاره طفل، رمضان و شوال ۱۳۴۰) و از هانری هاینه (بازگشت: قطعاتی رُمانتیک و عاشقانه ۸ و ۹ یونان اسیز شمارهٔ ۱۰ ذی‌قعدهٔ ۴۰) و از لئو پاردی شاعر ایتالیایی (نغمهٔ شبانه)، از میلتون (قطعاتی از فردوس مفقود ۱۲) و از والت ویتمن (شهر بزرگ ۱۱) و از شیلر (از درام گیوم تل، جمادی ۴۱) و از شکسپیر (شاهکار خلقت، محرم ۴۰).

در دانشکده از ادبیات روسی (سرود بلشویسم شمارهٔ ۲) و از زیدل شاعر آلمانی (سرباز مقتول) و از بوالو (یک قطعه به ترجمهٔ مشیرالدوله) و از هُراس (صنعت شعری هراس که اگرچه به عنوان شعر ترجمه نشده ولی باز به عنوان یک عامل در فن شعر قابل ملاحظه است) و از گوته (کابوس ۳) و از شیلر (دستکش ۴ و ویلیام تل و سیب ۶ و غواص ۹) و از دانته (مدخل جهنم ۹) و از لافونتن (چشمه و تخته‌سنگ، زارع و پسران وی ۹) و از روسو (کوه و سراب ۱۱ و ۱۲).

و در ارمغان از لافونتن (از امثال لافونتن ترجمهٔ منظوم حکمت ۱/۷-۶) و از بالزاک (به‌عنوان شاعر فرانسوی بالزاک) قطعه‌ای از نثر او ترجمهٔ خسروانی ج ۹۵۸/۳ و ترجمهٔ منظوم شعری از سولی پرودم (ج ۴/۲).

نوع شعرها بیشتر قطعاتی است روایی و تمثیلی و گاه تغزّلی و رمانتیک و در همان سال‌های انتشار، تأثیر محسوس خود را بر شعر فارسی به جای نهاده است؛ زیرا چنان که می‌دانیم بعضی از شعرهای معروف ایرج (زهره و منوچهر، شاه و جام و چند فابل از لافونتن) ترجمهٔ منظوم همین ترجمه‌ها است. نیز چند شعر تمثیلی از فابل‌های لافونتن به‌وسیلهٔ بهار (جدا شد یکی چشمه از کوهسار، و نیز شعرِ برو کار می‌کن مگو چیست کار) و بسیاری از شعرهای پروین اعتصامی (از جمله: ای جسم سیاه مومیایی ...) ترجمهٔ قطعهٔ اسمیت است که در شمارهٔ دوم (رمضان ۱۳۳۹ هق) مجلهٔ بهار چاپ شده است، نیز شعرهایی که از رشید یاسمی داریم و مربوط به این دورهٔ شاعری اوست و نیز وثوق‌الدوله و حیدرعلی کمالی و چند شاعر دیگر که در باب آنها بحث خواهیم کرد.

عامل مشترک در تمام این شعرها موضوع یا محتوی روایی آنهاست، این عامل، نخستین چیزی است که از یک شعر می‌توان به زبان دیگر نقل کرد. با این‌همه فضای تخیّل شاعران این عهد نیز، به تأثیر همین گونه ترجمه‌ها، اندک‌اندک عوض شده و نوعی رمانتیسم بر غالب شعرهای غیرروایی و غیرتمثیلی این عهد، حاکم است. می‌توان گفت که شاعران فارسی از تک‌تک این ترجمه‌ها چیزی جز محتوای روایی آن نگرفته‌اند، ولی از مجموعهٔ این شعرها، حال و هوای شعر غربی، گاه‌گاه در شعر فارسی دیده شده است. حُزنی رمانتیک و نوعی اومانیسم غربی در غالب شعرهای غیرسنّتی گویندگان این عصر دیده می‌شود.

کودتای ۱۲۹۹ و حوادث بعد از آن، که عکس‌العمل غرب یعنی انگلیس در برابر نفوذ بلشویسم در ایران بود، اوضاع فکری و فرهنگی ایران را دگرگون کرد. آزادی مطبوعات از بین رفت و همه چیز اندک‌اندک فرمایشی شد و مشروطیّت مسخ گردید. در این دوره که از حدود ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ادامه دارد، مجلاتی که جنبهٔ ادبی داشتند یا مخصوص ادبیات بودند به ترجمهٔ شعر اروپایی توجه کردند، ولی آن شکفتگی که در پایان دورهٔ قبل، سال‌های قبل از کودتا، دیده می‌شد در مجلات و ترجمه‌های این عهد وجود ندارد.

بعد از شهریور ۱۳۲۰ مجلات تازه‌ای در صحنهٔ سیاست و ادب ظاهر شدند. غالب این مجلّات، ترجمه‌هایی از شعر اروپایی در شماره‌های خود نقل کرده‌اند. جای استصقای کاملی از نشریات ادبی بعد از شهریور نیست ولی مقارن سال‌های بعد از جنگ دوم این مجلّات به لحاظ ترجمهٔ شعر فرنگی در مرحلهٔ اول قرار دارند: روزگار نو، سخن، پیام نو و مردم.

در این گونه مجلّات، هم نوع شعرا و شعرها و هم تا حد زیادی کیفیت ترجمه متفاوت بود. پیام نو نمایشگاه ترجمهٔ شعرهای روسی بود و روزگار نوْ نمایشگاه ترجمهٔ شعر انگلیسی. سخن از شعر تمام زبان‌ها، به‌خصوص فرانسه، ترجمه داشت و مردم نیز با جهت و جانبی که در سیاست و اجتماع داشت از غالب زبان‌ها ترجمه منتشر می‌کرد.

با جریانات سیاسی سال ۱۳۳۲ اوضاع مطبوعات هم تغییر کرد. نشریاتی پس از این سال‌ها در ایران به وجود آمد که ترجمهٔ شعرهای تازه‌تری را به‌همراه داشت و تأثیر خاص خود را بر جریانات شعر فارسی گذاشت. از میان مجلات و جُنگ‌های بعد از سال ۱۳۳۲ باید از جُنگ هنر و ادب، زیرنظر حسین رازی، ۱۳۳۴ و مجلهٔ صدف ۱۳۳۶ و مجلهٔ اندیشه و هنر و مجلهٔ آرش و علم و زندگی یاد کرد. این دوره مرحلهٔ تازه‌ای است در تاریخ ترجمهٔ شعر فرنگی در ایران و اتفاقاً دورهٔ خاصی است در شعر فارسی. در این دوره بود که شعر بعد از جنگ جهانی اول اروپا و چهره‌های برجستهٔ ادبیات قرن بیستم از قبیل ت.اس. الیوت، پل والری، و ازراپوند و برشت و لورکا و ژاک پره‌ور و سن ژون پرس برای نخستین بار در مطبوعات فارسی معرفی شدند و نمونه‌های شعرشان ترجمه شد.

قطعهٔ ادبی

قرن‌ها بود که نوعِ ادبی منشآت، در زبان فارسی، گرفتار بیماری مهلکی شده بود که در هر نسل رو به تزاید داشت. بهترین چشم‌اندازِ مطالعه در بیماری فرهنگیِ ایرانیان همین بررسیِ چند و چونِ کتبِ مراسلات و منشآت است، چه آنها که در ایران متداول بوده و چه آنها که در هند رواج داشته است. شاید نوعِ هندیِ آن بیمارگونه‌تر باشد. در عصرِ قاجار، با نمونه‌هایی از منشآتِ امیرنظام و قائم‌مقام، قدری از آن بیماری کاسته شد. اما عرفِ جامعه هنوز در پیچ‌وخم همان عبارات کلیشه‌ای گرفتار بود.

آشنایی ایرانیان با ادب اروپایی، به‌ویژه با نمونه‌هایی از آثار رمانتیک‌ها، فضای دیگری در شعر و نثر فارسی به وجود آورد که این فضا در سال‌های نیمهٔ اول قرن بیستم، فضای اصلی کارهای شاعران و نویسندگان را شکل داده است. امروز اگر کسی کتاب ژاله اثر محمدجواد تربتی را مطالعه کند، بی‌اختیار خنده‌اش می‌گیرد ولی این کتاب در سال‌های قبل از سقوطِ پهلوی اول، یکی از شاهکارهای نویسندگی و از سرمشق‌های خلاقیت در حوزهٔ «انشا» تلقی می‌شده است.

آن چیزی که به شوخی و جدی، در زبان فارسی «قطعهٔ ادبی» نام گرفته حاصل بهره‌وری ابتدایی و خام ایرانیان از مفهوم رمانتیسم اروپایی بود. رمانتیسم اروپایی که آثار عظیمی از نوع آثار گوته و شیلر و دیگر نوابغِ فرهنگ اروپایی را به وجود آورده بود، وقتی به ایران رسید حاصلش همین «قطعه»های «ادبی» بود.

در این کتاب‌ها، که در آن سال‌ها شیوع بسیار داشته است، گاه نمونه‌هایی از ترجمهٔ پاره‌ای از یک اثر اروپایی یا یک شعر فرنگی را می‌توان مشاهده کرد ــ بیشتر ترجمه از لامارتین و ویکتور هوگو. در همین کتاب ژاله اثر استاد محمدجواد تربتی «مرگ» اقتباسی است از هوگو[1]

«نوشتن» شعر به‌جای «سرودن»

امروز، در زبان فارسی، اندک‌اندک «شعر نوشتن» به‌جای «شعر سرودن» و «شعر گفتن» رواج گرفته است. این مسأله تا حدِ زیادی نتیجهٔ ترجمه از زبان‌های خارجی است، چنان

---

۱. ژاله، جواد تربتی، چاپ امیرکبیر، بی‌تا، ص۳۹.

که فعل خاصّ راجع به شعر سرودن در انگلیسی «نوشتن» (to write poetry) است و در زبان فرانسوی نیز به همین صورت است. شاملو از همان آغاز، اصراری داشت بر اینکه شعر را بنویسد، حتی اگر از نوعِ «منثور» و بی‌وزنِ آن نباشد:

او شعر می‌نویسد،

یعنی

او دست می‌نهد به جراحات شهرِ پیر

شعری که زندگی‌ست، ۶۷، هوای تازه، چاپ اول، ۱۳۳۶

ولی گاهی در شعرهای منثورش می‌گوید: «ای شعرهای من!/ سروده و ناسروده/ سلطنت شما را تردیدی نیست/ اگر او به‌تنهایی خوانندهٔ شما باد!»

تا پیش از اینکه مسألهٔ شعر منثور، در زبان فارسی، آغاز شود فعل‌های خاص مربوط به عمل شعر عبارت بودند از «شعر گفتن» و «شعر سرودن». بحث علمی در باب این مسأله مجالِ بسیار وسیعی می‌خواهد و می‌تواند خود موضوع یک بحث مردم‌شناسیک در باب ملل قرار گیرد؛ ولی از طرح موضوع باکی نیست که بگوییم در میان ملت‌های جهان، اگرچه شعر به کهنگی زبان است، ولی می‌توان از استعمالِ افعالِ مربوط به آن در هر زبانی به این نتیجه رسید که اگر قومی در مراحلِ رسیدن به تمدن و فن کتابت، به ثبت لغات مربوط به شعر رسیده باشد، «فعل» باید از نوع «شعر نوشتن» فرنگی‌ها باشد، درصورتی که نزدِ عرب‌ها چون از سواد و نوشتن بی‌بهره بوده‌اند، فعل «شعر گفتن» است و در میان ایرانیان قدیم، چون با موسیقی، همیشه، همراه بوده است، فعل مربوط به شعر در زبان فارسی «سرودن» است. از نمونه‌های نخستین که از تاریخ شعر و شاعری در ایران داریم، یعنی «خسروانی‌ها»ی باربد[۱] همراهی شعر و موسیقی آشکار است. در عصر اسلامی هم نخستین شاعر بزرگ زبان فارسی، رودکی، شعرهای خود را همواره با موسیقی همراه می‌کرده است.[۲]

به‌هرحال، اصطلاح «شعر نوشتن» در زبان فارسی نتیجهٔ رواج «شعر منثور» از یک سوی و نتیجهٔ ترجمهٔ اصطلاح فرنگی «شعر نوشتن» است.

---

۱. رجوع شود به «کهن‌ترین نمونهٔ شعر فارسی»، به قلم شفیعی کدکنی، مجلهٔ آرش، ۱۳۴۳، شمارهٔ شش.
۲. رودکی چنگ برگرفت و نواخت.

اصطلاحِ شعرِ آزاد و شعرِ سپید

نمی‌دانم، دقیقاً، اصطلاح شعرِ آزاد و شعرِ سپید در چه تاریخی واردِ زبان پارسی شده است. آنچه مسلّم است این است که هردو اصطلاح ترجمهٔ blank verse و free verse انگلیسی است ولی ما، امروز، هیچ یک از این دو اصطلاح را به آن معنایی که فرنگی‌ها به کار می‌برند، به کار نمی‌بریم.

قدیمی‌ترین جایی که در این لحظه به یادم می‌آید که شعر آزاد در زبان پارسی به کار رفته است در ۱۳۱۳ هش است در موردِ کتابِ «وغ وغ ساهاب» هدایت و فرزاد. در صفحهٔ آخر کتاب ترانه‌های خیّام، چاپ ۱۳۱۳.

شعر آزاد، در اصطلاح اروپائی آن، عبارت است از نوعی ساختارِ منظومِ به‌نظمِ غیرعروضی و غالباً بدون قافیه[1] که در زبان فرانسوی به‌آن verse libre می‌گویند و فاقدِ عروض رسمی و تساویِ طولیِ مصراع‌هاست و تکیهٔ آن بیشتر بروزنِ طبیعیِ گفتار در زبان است و ایقاع‌هایی که نتیجهٔ همخوانیِ صوتیِ هجاهای تکیه‌دار و بی‌تکیه است[2]. از نخستینِ نمونه‌های آن ترجمه‌ای است که از غزلِ غزل‌های سلیمان، در بعضی ترجمه‌های تورات ارائه شده است. مجموعهٔ «برگ‌های علف»[3] والت ویتمن[4] شاعر آمریکایی (۱۸۹۲-۱۸۱۹) از نمونه‌های این گونه شعر و این گونه وزن است. شعر آزاد در فرانسه با تجربه‌های ویکتور هوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲) آغاز می‌شود[5] با این همه این اصطلاح، برای عدّه‌ای، همیشه گمراه کننده بوده است نه تنها به‌این دلیل که بسیاری شعرهای آزاد مشابهاتی با نوعی عروض دارد، بلکه بدین جهت نیز که یک اصطلاح بسیار متجدّدانه و مدرن نیز هست. مثلاً آنجا که مشابهاتی با عروض پیدا می‌کند پروفروک الیوت نزدیک به عروض هجایی و تکیه است و شعرهای ازرا پاوند با عروضِ کمّی و چهار کوارتت[6] الیوت با تکیهٔ خالص و شعرهای مارین مور[7] با عروض هجائی.[8] معمول برآن است که در این نوع شعر، به‌جای عروض رسمی و معمولی شاعر از

---

1. Shipley, p.172.
2. Karl Becksom and Arthur Ganz, *A Readers Guide to Literery Terms*, the Noon Day Press, 1960, p.66.
3. *Leaves of Grass*
4. Whitman, Walt (1819-1892)
5. Shipley, p.172.
6. Four Quartets
7. Moore, Marianne (1887-1972)
8. Roger Frowler, *A Dictionary of Modern Literary Critical Terms*, London, 1973, p.79.

ایقاع‌های غیرمعمولی و تکرار و تنوع و انگاره‌های نحوی سود می‌جوید. در شعرِ آزاد قافیه ممکن است وجود داشته باشد و ممکن است نداشته باشد. اگر هم قافیه‌ای در شعر آزاد ظاهر شود، به‌شیوه‌ای آزاد خواهد بود، با آزادی کامل. در شعرِ رسمی و معمولی واحدِ شعر را مصراع یا «پا» Foot تشکیل می‌دهد و در شعرِ آزاد «واحد»ها وسیع‌تر از این حدود است و گاه تا حدِّ یک فقره (پاراگراف) یا یک Stroph توسعه می‌یابند (اصطلاح اخیر، از اصطلاحاتِ شعرِ یونانی است: یک قطعه، یک پاره و...)

سابقهٔ این گونه کاربُردِ ایقاع، به‌عنوانِ اساس در وزنِ شعر، بسیار کهن است. در شعرِ تورات به‌خصوص ترجمهٔ عصر جیمزشاه، که با ایقاع‌های موجود در اصل عبریِ تورات مشابهاتی دارد، مزامیر و غزلِ غزل‌ها از نمونه‌های خوبِ این نوع شعرند. با این همه باید توجه داشت که شاعران فرانسوی قرن نوزدهم بودند[۱] که برای درهم شکستنِ نظام موجود در شعر فرانسه، شعرِ آزاد را تثبیت کردند. شعر آزاد در قرن بیستم گسترش بسیار یافت. ریلکه، الیوت، سن ژون پرس، ازرا پاوند، کارل سندبرگ، ویلیام کارلوس ویلیامز[۲] از نمایندگان آن به‌شمار می‌روند.[۳] در قرنِ بیستم شعر آزاد به‌مرحله‌ای از گسترش رسید که تقریباً نمونهٔ رایج و متداولِ شعر قرن گردید.

نام بردن از تمام شاعرانِ شعرِ آزاد در این قرن دشوار است. کافی است نام ریلکه اپولینر، سن ژون پرس، الیوت و ازرا پاوند را بیاوریم. در ادبیاتِ معاصر، شعرِ آزاد، طبیعی‌تر از شعری است که در عروض رسمی و معمول سروده شده باشد. در ادبیاتِ انگلیسی و آمریکایی، این نکته، بارها موردِ بحث قرار گرفته که عروضِ قراردادی، طبیعتِ گفتار را محدود می‌کند و از بین می‌برد. اگرچه «شعر آزاد» به‌عنوان یک «شعر» هرگز نمی‌تواند «آزاد» باشد زیرا مفهومِ بی‌قیدی با هنر ارتباطی ندارد[۴] و در هراثر هنری نظامی ویژه و نظمی استوار باید وجود داشته باشد، همان که حکیم ناصر خسرو بدان اشاره کرده و گفته است:

---

۱. از قبیل آرتور رمبو.

2. Williams, William Carlos (1883-1963) نویسنده و شاعر آمریکایی

3. C.H. Holman, A Hand Book to Literature, third edition 1975 P.234.

و نیز مراجعه شود به: M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, third edition, p. 66-67.

4. *Princeton Encyclopeadia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.), Princeton, 1975, p.289.

نظمی‌ست هر نظام‌پذیری را
گر خوانده‌ای در اوّلِ موسیقا[۱]

الیوت در مقالهٔ «تأملات در باب شعر آزاد» ضمن یادآوری این‌که «شعر» هیچ گاه نمی‌تواند «آزاد» باشد می‌گوید: اگر شعرِ آزاد یک فرمِ اصیل است باید تعریف مثبت داشته باشد ولی من از آن یک تعریفِ منفی، فقط، می‌توانم ارائه کنم، به‌این صورت که شعر آزاد قلمرو غیابِ طرح و انگاره، غیابِ قافیه، غیابِ وزن است. به‌دلیلِ غیابِ همین مبانی بود که والت ویتمن آن را به«بازیِ تنیسِ بدونِ تور» تشبیه کرد.[۲]

امّا اصطلاحِ «شعر سپید» که امروز در ایران بر «شعرِ منثور» (شعرِ بی‌وزن و قافیه) اطلاق می‌شود، در زبان‌های فرنگی مفهوم دیگری دارد و بر شعری اطلاق می‌شود که فاقد قافیه باشد، امّا وزن از لوازمِ آن است. شیوعِ این گونه شعر در ادبیات انگلیسی به‌حدی‌ست که می‌گویند هفتادوپنج درصد شعرها شعر سپید است و برای نمایشنامه‌های منظوم ساختارِ بسیار مناسبی است.[۳] مثلاً نمایشنامهٔ «قتل در کلیسای جامع»[۴] اثر معروف الیوت از مصادیق شعر سپید است[۵]. سابقهٔ شعرِ سپید در زبان انگلیسی به‌قبل از سال ۱۵۴۷ میلادی برمی‌گردد که بخش‌هایی از Aneid توسط Surrey در این اسلوب ترجمه شده است. این ساختار ذاتاً به‌طبیعت گفتار بسیار نزدیک‌تر است تا شعرهای قافیه‌دار و به‌همین دلیل در منظومه‌های بلند نمایشی، قابل استفاده است. البته علاوه بر غیابِ قافیه، در این نوع شعر، غالباً، به‌جای چهار «ضربه» beat از پنج تا استفاده می‌شود.

در ایران و ادب فارسی به‌یک معنی، که بسیار هم معقول و منطقی است، شعر سپید پیشینه‌ای هزار و دویست ساله دارد؛ در شطحیّاتِ بایزید و دیگر عارفان بزرگ؛ گرچه قدری ستم است برآن بزرگان که ماکارهای آنان را شعر سپید بنامیم. اگر از این حقیقت بگذریم مفهوم شعرِ سپید، یعنی شعر بی‌وزن و قافیه، چیزی‌ست که در صد سال اخیر

---

۱. دیوان ناصرخسرو، ص۲۴۳، تهران، ۱۳۵۷.
2. T.S. Eliot, *To Criticize the Critics*, New York, 1965, p.184.
3. E.A. Bloom and ... *The Order of Poetry*, The Odyssey Press, 1961, p.143.
4. *Murder in the Cathedral*
5. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p.79.

در روزنامه‌ها و مجلات، به‌ویژه به‌هنگام ترجمهٔ شعرهای اروپایی، رواج گرفته و در نمونه‌هایی از شعر شاملو به‌نوعِ قابلِ قبولی رسیده که می‌توان آن را خواند و از آن لذتی بُرد که از یک شعر می‌توان بُرد. مفهوم «شعرِ سپید» در کارهای شاملو، با آنچه در زبان انگلیسی شعر سپید خوانده می‌شود به‌کُلیّ متفاوت است. ببینیم شاملو خود چه تلقی‌ای از این مفهوم دارد.

شاملو در بحثی که در خصوص شعر آزاد (شعر عروض نیمائی) و شعر سپید (کارهای منثور بی‌وزن خودش) کرده است، می‌گوید:

اما شعر سپید... به‌گمان من، شعر سپید خیلی به‌زحمت می‌تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوای مدعیان برسر آن است که شعر سپید نمی‌تواند شعر شمرده شود، حق با ایشان است و به‌کار گرفتن کلمهٔ «شعر» از برای نامیدن آن حتی از سر اجبار نیز نبوده است همچنان که کلمهٔ بودا در «بوداپست» ــ و لاجرم مردم شهر «بوداپست» داعیهٔ بودایی‌گری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.»[1] از این توضیح شاملو به‌نیکی می‌توان دریافت که او در مقام عمل نیک می‌داند که شعر چیست و مرز شعر و ناشعر در کجاست و در مقام نظریه و توضیح درمانده است. اندکی پس از این عبارت می‌گوید: «شعر سپید از وزن و قافیه از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند امّا از آن محروم است و شاید بتواند از آن محروم نماند لیکن تظاهر به‌بی‌نیازی می‌کند... نمی‌دانم.»[2] در این عبارت جز کلمهٔ «نمی‌دانم» بقیهٔ مطالب جای حرف است از یک طرف می‌گوید: «شعر سپید (یعنی شعر منثور» از:

۱. وزن،

۲. قافیه،

۳. آرایش،

۴. و پیرایش

محروم است و شاید بتواند از آن محروم نماند.» پس شعر سپید شعری است که می‌تواند هم وزن داشته باشد هم قافیه امّا اگر شعری وزن و قافیه داشت که در قلمرو شعر سپید

---

۱. مجلهٔ اندیشه و هنر، ویژهٔ ا. بامداد، شمارهٔ دوم، دورهٔ پنجم، فروردین ۱۳۴۳، ص۱۵۸.

۲. همانجا.

(شعر منثور) نخواهد بود مگر این که وزن و قافیه را در معنای دیگری به‌کار ببریم.

به‌هرحال آنچه او خود به‌عنوان شعر منثور (و به‌اصطلاح خودش: سپید) عرضه کرده است هیچ گاه از آرایش و پیرایش خالی نبوده و حتی قافیه هم در آنها گاه گاه مورد استفاده قرار گرفته است. امّا وزن، در معنی تساوی کمی و کیفی یا فقط تساوی کیفی اجزای جمله در آنها نبوده است مگر برحسب تصادف در سطر یا سطرهائی.

جان کلام این‌جاست که وی از مرز حقیقی شعر و ناشعر ــ که نحوهٔ کاربرد زبان است ــ غفلت کرده و به‌همین دلیل نمی‌تواند توجیهِ درستی از ماهیّتِ شعر سپید داشته باشد و می‌گوید: «در شعر سپید حتی آرایش و پیرایش هم نیست تا چه رسد به‌وزن و قافیه.» و باز در دنبال همان بحث می‌گوید: «در حقیقت شعر سپید، شعری است که نمی‌خواهد به‌صورت «شعر» درآید.»[1]

چنین به‌نظر می‌رسد که آنچه بیرونِ عروض سنّتیِ شعر فارسی است، و در صورتِ شعرهای مشهور نیما و اخوان و فروغ و سپهری رواج دارد، دقیقاً با شعرِ آزاد فرنگی قابلِ تطبیق نیست. پس بهتر است آنها را به‌اعتبارِ خروج از عروض سنّتی و دلبخواه بودنِ جای قافیه شعرِ «آزاد» بخوانیم یا همان گونه که شهرت یافته «آزادِ نیمایی» یا «نیمایی» و آنچه به‌صورتِ قطعاتِ فاقد وزن و قافیه عرضه می‌شود (گیرم در مواردی تصادفاً قافیه‌ای هم در آن اتفاق بیفتد یا در مواردی به‌تصادف سطری از آن نظامی عروضی به‌خود بگیرد) شعرِ منثور خوانده شود نه شعرِ سپید، مانندِ آنچه بخش اعظمِ کارهای شاملو را، به‌ویژه در نیمهٔ دوم دورانِ حیات شاعری او، تشکیل می‌دهد.

۱) چند نمونهٔ شعر آزاد

الف: از نیما یوشیج: (در مایهٔ: مَفعولُ فاعلاتُ مَفاعیل)

ققنوس، مرغِ خوش‌خوان، آوازهٔ جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخِ خیزران

---

۱. همانجا، ۱۵۹.

بنشسته است فرد
بر گردِ او، به هر سرِ شاخی پرندگان... (ققنوس، تاریخ نشر ۱۳۱۸)

ب: از اخوان ثالث: (در مایهٔ: فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعْ)
باغِ بی‌برگی
خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز
جاودان براسبِ یال افشانِ زردش می‌چمد در آن
پادشاهِ فصل‌ها پاییز (باغ بی‌برگی، تاریخ نشر ۱۳۳۵)

ج: از فروغ فرّخزاد: (در مایهٔ: فَعَلاتُن فَعَلاتُن فَعْ)
همهٔ هستیِ من آیهٔ تاریکی‌ست
که تو را در خود تکرارکنان
به‌سحرگاهِ شکفتن‌ها و رُستن‌های ابدی خواهد بُرد
من در این آیه تو را آه کشیدم، آه
من در این آیه تو را
به‌درخت و آب و آتش پیوند زدم (تولدی دیگر، سال انتشار ۱۳۴۱)

د: از سپهری: (در مایهٔ: فعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ)
صدا کن مرا
صدای تو خوب است
صدای تو سبزینهٔ آن گیاهِ عجیبی‌ست
که در انتهای صمیمیّتِ حزن می‌روید
... کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میانِ دو دیدار قسمت کنیم. (به باغ همسفران، سال انتشار ۱۳۴۶)

۲) چند شعر منثور

الف. از احمد شاملو:

مرا تو
بی‌سببی نیستی
به‌راستی
صلتِ کدامِ قصیده‌ای،
ای غزل؟
ستاره بارانِ جوابِ کدام سلامی
به‌آفتاب
از دریچهٔ تاریک
کلام از نگاهِ تو شکل می‌بندد
خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی. (شبانه، تاریخ انتشار ۱۳۵۰)

ب. از احمد شاملو:

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبایی را خواهد گرفت
روزی که کمترین سرود بوسه است
و هر انسان
برای هر انسان
برادری‌ست
روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند
قفل افسانه‌ایست
و قلب
برای زیستن بس است. (افق روشن، سال انتشار ۱۳۳۴)

تأثیرات بلاغت شعر فرنگی

یکی از تأثیراتی که شعر اروپایی در مجموع بر شعر جدید فارسی داشته، تغییری است که در مبانی بلاغی شعر جدید فارسی ایجاد کرده است. شعر فارسی در طول هزار سال، اصول و مبانی بلاغی خاصی برای خود داشته که تا همین سال‌های برخورد با غرب، کمترین تغییری را در آن روا نمی‌داشته‌اند. منظور من در این لحظه، اصول تشبیه و استعاره و کنایه، نیست بلکه نوع سنت‌هایی است که برای آغاز و انجامِ یک شعر در نظر داشته‌اند. در طول تاریخ هزار سالهٔ شعر فارسی، هیچ گاه نشده است که شاعری بی‌هیچ مقدمهٔ قبلی شعرش را با «و...» شروع کند یا با «زیرا که...» و یا با «امّا» ولی امروز نمونه‌های خوبی از شعر فارسی داریم که با کلماتی از نوع «اما» و «چراکه» و «واو عاطفه» شروع می‌شود و این تأثیر مستقیم بلاغت شعر غربی است و برای کسی که با شعر اروپائی آشنائی اندکی هم داشته باشد، این تشابه آشکار است.

امروز، بسیار طبیعی و نزدیک به‌هنجار می‌نماید که شاعری در آغاز شعرش بگوید:

و چشم چیست؟ اگر نیست
برای بستن، تا من،
در تو چشم بگشایم (اسماعیل خوئی/ فراتر از شب اکنونیان، ص ۷۶)

پنجاه سال پیش، اگر شاعری چنین می‌گفت، به‌او می‌خندیدند که «این واو عطف به‌کجاست؟» ولی بلاغت شعر جدید، به‌تأثیر از نمونه‌های غربی خود، این گونه عطف‌های بی‌معطوف را روا می‌دارد، چنان که در آغازِ بسیاری از کانتوهای ازرا پوند از جمله کانتوی XVI می‌خوانیم:

And before hell; dry plains
and two mountains

در حقیقت، همانگونه که در قدیم، عهد ذهنی و عهد ذکری داشتند، معطوف‌علیه این واوها هم امری است در ذهن گوینده و در باب آن توضیح نمی‌دهد تا ذهن شنونده به هرکجاکه خواست برود، به‌قول قدما «لِیَذْهَبَ ذهنُ السامعِ ایَّ مذهبٍ شاء» یعنی: تا ذهنِ مخاطب به هر سوی که خواهد رود. از همین مقوله است:

چرا که لبخندت رویش سپیده‌دمان

و بوسه‌های تو راز شکفتن است
و آفتاب همان گیسوان توست
همان مهربانی پدرام گیسوان توست
که آبشارش چتری از نور می‌گشاید برشانه‌ام.

(خوئی / غزلوارهٔ ۱۳ / از صدای سخن عشق)

که اینگونه با معلول یا با پاسخ آغاز کردن، تأثیری است از بلاغت شعر فرنگی؛ چنان که شعر بسیار معروف چهارشنبه خاکستر[۱] تی.اس. الیوت اینگونه آغاز می‌شود:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn[۲]

و حتی در شعر شاعری از نوع م. امید که تماس مستقیمی هم با شعر اروپائی ندارد، آغاز شعر «آنگاه پس از تندر» بدین گونه:

امّا نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم
بی‌آن که یک دم مهربان باشند با هم پلک‌های من...

(آنگاه پس از تندر، این اوستا)

یادآور تأثیرات بلاغت شعر اروپائی است و اینگونه با «اما» شروع کردن در سنت بلاغی شعر فارسی روا نبوده است، نمونه‌اش در ادبیات انگلیسی حتی در قدیم هم بسیار است چنان که چندین سونت از سونت‌های شکسپیر با «امّا» شروع می‌شود از قبیل سونت 92:

But do they worst to steal thy self away[۳]

و نیز سونت 74:

But he Contented when that fell arrest.[۴]

ممکن است کسانی به‌بعضی موارد بسیار نادر و استثنایی در بلاغتِ سنّتیِ شعر فارسی اشاره کنند و بگویند در شعرِ انوری هم این‌گونه بدعت‌ها و بدایع دیده می‌شود، آن‌جا که

---

1. Ash-Wednsday

2. T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, New York, 1962, p.60; Ezra Pound, *Selected Cantos*, New Directions, 1970, p.28.

3. W. Shakespeare, *The Sonnets*, Cambridge U.P., 1973, p.48.

4. *Ibid*, p.39.

در آغاز قصیده‌ای می‌گوید:

و علیک السلام فخرالدین   افتخار زمان و فخر زمین[1]

که قصیده را در پاسخِ فخرالدین خالد سروده و در جواب این بیت او که

سلامٌ علیک، انوری! کیف حالک؟   مرا حال، بی‌تو، نه نیک است باری

و هم به‌تقلیدِ اوست که ایرج در عصرِ ما گفته است و در آغازِ یک مثنوی:

و علیک السلام میرآخور   صاحبِ اسب و استر و اشتر[2]

چنین یادآوری‌هایی بجاست، ولی بر نادره حکم نتوان کرد.

توراتیّات

یک جا در مقاله‌ای نوشته بودم که اشاراتی که به تورات و انجیل در شعر شاملو می‌شود، از عوارض تأثیر غرب است و او به من می‌گفت: هرگز چنین نیست. دیوان حافظ پر است از اشارات به تورات و داستان‌های آن. گفتم در کجای دیوان حافظ و در کجای دیوان خاقانی ـ که خود تربیت نیمه‌مسیحی داشته ـ از جُلجتا و باغ جتسمانی سخن رفته است؟ گفت: راست می‌گویی و پذیرفت.

شک نیست که شعر فارسی از اساطیر سامی تجزیه‌پذیر نیست؛ به‌خصوص شعر غنایی ما و به‌ویژه اوج آن که شعر عرفانی است. این شعرها چنان با رموز و اشارات زندگی پیامبران سامی به‌هم آمیخته که اگر بخواهیم از آنها صرف نظر کنیم نیمی از شاهکارها را باید به‌دور بریزیم. کافی است نگاهی به دیوان حافظ بیفکنیم و ببینیم که چه رمزها و کنایاتی پیرامونِ نام آصف برخیا و آدم (و بهشت عدن) و خضر و ابراهیم خلیل و لحن داود و زلیخا و سامری و سلیمان و شدّاد و شعیب و عیسی و قارون و موسی و نمرود و نوح در آن به وجود آمده است، اما این نکته را نباید از یاد بُرد که این نام‌ها و اسطوره‌های پیوسته‌به‌آنها از صافی عقاید اسلامی گذشته و با تصویری صددرصد اسلامی داخل ادبیات و فرهنگ ما شده است؛ در تحلیل نهایی، اسلام صورت پالایش‌یافته و متکامل تمام ادیانی است که عهد قدیم و عهد جدید نمایندگان آن هستند.

---

۱. دیوان انوری، چاپ استاد مدرّسِ رضوی، ۳۸۲/۱.

۲. دیوان ایرج، چاپ دکتر محجوب، ۱۳۹.

اما آنچه امروز، در شعر معاصر ما، نمودار می‌شود آن چیزی نیست که از صافی هزار و چهارصدسالهٔ فرهنگ و تمدن اسلامی گذشته بلکه چیزی است که مستقیم از زندگی مسیحیت امروز و عقاید مسیحیان و یهودیان غرب مایه می‌گیرد و گاه از چشم‌انداز یک مسیحی زندیق:

مسخی است دردناک
که مسیح را
شمشیر به کف می‌گذارد
در کوچه‌های شایعه
تا به دفاع از عصمت مادر خویش،
برخیزد

(شبانه ۹، آیدا درخت و خنجر و خاطره، ص۵۲)

ما در زمانه‌ای می‌زییم که:

هر زن مریمی‌ست
و هر مریم را عیسایی بر صلیب
بی تاج خار و صلیب و جلجتا
بی پیلات و قاضیان و دیوان عدالت

(لوح، همان کتاب، ص۱۲۰)

و شاملو چه بسیار در تصویرهایی از این دست:

آنک منم که سرگردانی‌هایم را همه
تا بدین قلهٔ جلجتا پیموده‌ام
آنک منم پا بر صلیب باژگون نهاده
با قامتی به بلندی فریاد
آنک منم
میخ صلیب از کف دستان به دندان برکنده

(آیدا در آینه، وصل، ص ۱۴۵)

خود را ترسیم می‌کند. این افزودن‌ها به حواشی اساطیر سامی در متن شعر معاصر،

چیزی نیست جز میراث برخورد با شعر اروپایی که سرشار است از این اشارات و رموز.

چیزی که باید بر این نکته افزود و آن هم از نشانه‌های همین تأثیرپذیری است تغییراتی است که اندک‌اندک در نوعِ تلقّی از تم‌های اساطیری سامی در شعر معاصر ما روی می‌دهد. در سراسر ادبیات و عقاید ما، آن میوهٔ ممنوع، گندم است که آدم را از بهشت راند و گرفتار عذاب زندگی این‌جهانی کرد:

گندُمی خورشیدِ آدم را کُسوف
چون ذَنَب، شعشاعِ بدری را خسوف (مثنوی، ۲۴۵/۱)
خال مشکین که بدان عارض گندمگون است
سرِّ آن دانه که شد رهزن آدم با اوست (حافظ)

در شعر معاصر به تأثیر ترجمهٔ شعر و فرهنگ اروپایی، این گندم به سیب[۱] بدل می‌شود:

همه می‌دانند
که من و تو از آن روزنهٔ سردِ عبوس
باغ را دیدیم
و ازان شاخهٔ بازیگر دور
سیب را چیدیم (فروغ فرخزاد، «فتح باغ»، تولدی دیگر، ۱۱۴)

تغییراتی از این دست را در صور دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد.

شاید مهم‌ترین تأثیری که تورات و ادبیات توراتی غرب بر شعر معاصر کرده باشد، لحنی است که در بعضی از شعرهای معاصر می‌توان دید.

بی‌گمان بخش عمده‌ای از خصایص فنی زبان نثر شاملو نتیجهٔ بازخوانی و شناخت آثار منثور قدمای ما تا قرن ششم است و بخش محدودتری بازخوانی شعر قدیم به‌خصوص حافظ و غزلیات شمس و برطبق عقیدهٔ خودش حتی شاهنامه؛ اما سهم

---

۱. مشهور در میان مسلمانان و در ادبِ فارسی این است که شجرهٔ ممنوعه گندم است. ولی کافور و انجیر و انگور هم نقل شده و از همه مهم‌تر درختِ «دانستن» است (الکشف و البیان، ابواسحاق ثعلبی، ۱۸۲/۱ و کشف الأسرار، میبدی، ۱۴۸/۱). در تورات نیز درختِ دانستن است (پیدایش، ۱۶/۲). ولی تخیّل عامّهٔ مردم اهل کتاب، این درخت و میوه را سیب تصویر کرده است. بنگرید به:
The Bible Reader, An Interfaith Interpretation, prepared by Walter M. Abbott S.J., the Burce Publishing Co., New York, 1970, p. 9.

عمده‌ای از این زبان را باید در ترجمه‌های قدیمی تورات جستجو کرد. از تأملی که وی در ترجمه‌های قدیمی تورات و به‌احتمالِ بسیار ضعیف ترجمهٔ فرانسوی این کتاب داشته، به بعضی خصایص زبانی رسیده که لحن آن را در بعضی قطعات وی آشکاراتر می‌توان مشاهده کرد. بعضی از قطعات او به‌تقلید آشکار از لحن تورات نگاشته آمده است از قبیل «انگیزه‌های خاموش» (ص۱۳۵-۱۳۷ آیدا در آینه) و شعر میلاد (ص۱۱۲-۱۱۳ آیدا در آینه) و نیز قطعهٔ «و تباهی آغاز یافت» (ص۶۳ آیدا و درخت و خنجر و خاطره) که در قطعهٔ آخر، تعمّدی هم در کار بوده است.

این لحن توراتی محدود به شعرهای منثور شاملو نیست، در کنار او پرویز داریوش هم در مزامیر (که اسم کتاب، خود نمایندهٔ توجه به تورات است) در چندین قطعه، که لابُد به قصد شعر بودن نوشته شده است، به‌گونه‌ای دیگر لحن تورات را تقلید کرده است. اگرچه او ممکن است مدعی توجه به ترجمه‌های قدیمی قرآن باشد. به‌هرحال جای پای لحن توراتی ادبیات غرب را در کارهای شعرگونهٔ او نیز می‌توان مشاهده کرد؛ به‌خصوص در قطعهٔ «سرّ قدر» او که در کتاب مزامیر نیامده و می‌توان آن را در کتاب شعر امروز خراسان، ص۱۵۴، ملاحظه کرد:

و سترونی را غرور بارناوری بارور ساخت
آن تخمه که تاب دیواره‌های خارزار را آورد
و آن شراره که در دهلیز سرد و نمناک، خاموشی گرفت
چون چنان خواستیم
راهسپر شد.
چهل روز نشایی بود نشانده
چهل روز ذکری بود خوانده و ماتمی نشسته
پس چهل و یکم برآمد نشا افسرد
چنین رها کرد که پژمرده بود
و سترون گوهر از صدف نیفشاند:
همچون چراغی در چهلچراغ بلورین:
روشنی‌بخش زمین و آسمان

پس گفتیم: باش! و چنین بوش پذیرفت.

(سرّ قدر، شعر امروز خراسان، ص۱۵۴)

همهٔ این گویندگان ممکن است، برای رفع اتهام تأثیرپذیری از تورات و غرب، بگویند ما به ترجمه‌های کتاب مقدس که از قدیم در زبان پارسی بوده، به‌خصوص دیاتِسِرّون، نظر داشته‌ایم و کار ما نتیجهٔ تأثیر ادبیات غرب نیست، ولی حقیقت قضیه این است که اینان هرنوع دعویی می‌خواهند داشته باشند، در شعر معاصر فارسی، لحن توراتی، میراث ادبیات غرب و ترجمهٔ شعر فرنگی است. به این بخش از شعر آیه‌های زمینی فروغ فرخزاد توجه کنید:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک، مردگانش را
زان پس به خود نپذیرفت
دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچ کس
دیگر به هیچ چیز نیندیشید. («آیه‌های زمینی»، تولدی دیگر)

مراحل تحول در زبانِ شعر

مهم‌ترین مرحلهٔ تأثیرِ ترجمه، مرحله‌ای است که در حوزهٔ زبان شعر، یعنی شکستن شبکه‌های موجود و ایجاد شبکه‌های تازه، انجام شده است. تا حدود سال‌های شهریور ۱۳۲۰ زبانی که از رهگذر ترجمه‌ها به وجود آمد، یکسان بود، تمام شعرای عالم از هر عصر و دوره‌ای و از هر زبانی، همه به لسان رمانتیک ضعیفی، آه و ناله می‌کردند. نمونه‌های آن را تا همین عصر خودمان در همهٔ ترجمه‌های شجاع‌الدین شفا می‌توان دید.

پس از شهریور ۱۳۲۰ با نشر چند مجلّهٔ جدّی از قبیل سخن و مردم و پیام نو و روزگار نو، مترجمان کوشیدند از آن شبکه زبانی معلوم‌الحال بیرون آمده و برای هراثری، زبان مناسب آن را انتخاب کنند. در ترجمه‌هایی که در مردم و سخن و گاه روزگار نو، نشر می‌شده، نشانه‌های این تحوّل را می‌توان دید.

پس از سال ۱۳۳۲ این نکته دقیق‌تر و دقیق‌تر شد، در ترجمه‌هایی که از شعر شاعران در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم از قبیل الیوت و دیگران نشر یافت، هرمترجمی سعی کرد شبکهٔ زبانی خاص و مناسب شعر مورد ترجمه را به‌وجود آورد و این آخرین مرحلهٔ تأثیر غرب و عامل ترجمه در تحوّل شعر فارسی بود.

ژرف‌ترین مرحلهٔ تأثیر شعر اروپا، از راه ترجمه، همین تأثیر بر شبکهٔ الفاظ و خانوادهٔ واژگان زبان شعر است[1] از دو چشم‌انداز:

A) نخست از لحاظ گسترش واژگان زبان شعر: در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ بیانیهٔ رمانتیک‌ها می‌گفت:

> ... کسانی که کم و بیش در راهِ سرودنِ شعر جدید گام برداشته‌اند از حقیقت این نکته به‌خوبی آگاهند که مایهٔ لغوی ادبیات قدیم برای پرداختنِ مضامین و مفاهیم جدید کافی نبوده و توجّه نداشتنِ دقیق گویندگان آن اعصار به بسیاری از واقعیّات باعث آن گردیده است که نام این «حقایق» از دفترِ ادب بیرون افتاده، دستخوش تصرّفات و تبدیلات محلی گردد. هم‌چنان که در این میراثِ ادبی، از آنهمه حالاتِ گوناگونِ دریا جز نامی چند از قبیلِ «موج» و «گرداب» به دستِ ما نرسیده است، حال آنکه در ادبیات بسیاری از مللِ دقیق و اندیشمند ــ که از نظر موقعیت جغرافیایی نیز بیش از ما به دریا دست نداشته‌اند ــ برای هریک از حالاتِ موج یا سایرِ مظاهر دریا اسامیِ جداگانه‌ای وجود دارد.
>
> ... بی‌پرده‌تر این که چنانچه الفاظِ شحنه، محتسب، مصطبه، دلق، مغبچه و نظایرِ فراوانِ اینها را نیز ــ که موردِ استعمال چندانی در شعرِ جدید ندارند ــ از این میراث ادبی خارج کنیم، دچار کم‌مایگی غریبی خواهیم شد.
>
> اینجاست که باید گویندگان جدید به یادِ «ازیادرفتگانِ جهانِ سخن» بیفتند یا با استفاده از قواعدِ زبان پارسی، از طریقِ ترکیباتِ صحیح و سودمند، به رفعِ این تنگی، همّت گمارند.

---

1. poetic diction

هم‌چنان که نگارنده با آوردنِ ترکیباتِ «رازگستر»، «شب‌نورد»، «خودفریب»، «پنهان‌گریز»، «خون‌جوش» و نظایر اینها، تا حدودی، دامنِ گفتار را از چنگِ سخت‌گیرِ جملات و عباراتی که معمولاً بر اثرِ مضیقهٔ ادبی جانشین این ترکیبات می‌گردند، بیرون کشیده است.

... روی‌هم‌رفته کلمات بر سه قسم‌اند: گروهی مانند «ایاغ» و «سغراق» و «مستعجل» ... در ادبیات کهن صورتی مقبول و خوشایند داشته و اکنون نیز همچون هنرپیشگانی فرتوت و بنام ... در انتظارِ مرگِ زودرسِ خویش در جامعهٔ سخن باقی مانده‌اند ... به عقیدهٔ من استخدام این گونه کلمات در شعرِ نو جایز [نیست]. دستهٔ دوم کلماتی هستند که از نظر کیفیت نگارش و آهنگ، ظاهری نیکو دارند، با این وصف، ادبیاتِ قدیم ... این دسته را از قلمروِ خویش بیرون نهاده است و مسلماً در شعرِ جدید نیز قابل استفاده نخواهند بود. (توللی در اینجا مثال و نمونه‌ای ازین دسته ارائه نمی‌دهد.) دستهٔ سوم الفاظی از قبیلِ «افسانه»، «افسونگر»، «نیمرنگ» و «دلاویز» اند که ظاهر و باطنی بس دلپذیر دارند. بر گویندگانِ نوپرداز است که با جمع و تکثیر نظایر و ترکیبات این گروه به بیان افکار بدیع و لطیفِ خویش بپردازند.[1]

حال آنکه در سال‌های پس از ۱۳۳۲، فروغ فرخ‌زاد در بیانیهٔ شاعران پیشرو گفت:

... تنها فصاحتْ کافی نیست. شعر امروز باید با زبان جان‌داری صحبت کند. یک زبانِ لخت و بی‌رحم و هماهنگ با آنچه در لحظات زندگیِ امروز جاری است ... زبانِ شعر امروز «زبانِ فاخر» مانند لباس‌هایی که پشت شیشه‌های مغازه‌های لباس‌شویی آویزان می‌کنند، زبان شسته‌رُفته و اطوکشیده‌ای است. در کمالِ نزاکت فحش می‌دهد و در کمال فصاحت به توصیفِ مناظرِ طبیعت می‌پردازد و در کمالِ بلاغت با معشوقه‌اش سخن می‌گوید و فراموش کرده است که این فصاحت و بلاغت و نزاکتِ خیره‌کننده تنها به دردِ استادانِ دانشگاه ... می‌خورَد نه به دردِ شاعر و گاه‌گاه بزرگ‌ترین لطمه را به احساسی ــ که در آستانِ بیان شدن می‌جوشد ــ وارد می‌سازد. زیرا اگر زبان از زندگی مایه می‌گیرد مانند زندگی، گاه‌گاه، زشتی‌ها و ناهنجاری‌هایی هم دارد که به آن جان می‌بخشد.[2] به نظرِ من یک شاعرِ امروزی باید این شجاعت را داشته باشد که هرچقدر می‌تواند، هرچقدر که لازم دارد، احتیاج دارد، کلمهٔ تازه وارد شعرش کند.[3] من به سابقهٔ شعری کلمات و اشیاء بی‌توجهم. به من چه که تا به حال هیچ

---

۱. رها، فریدون توللی، چاپ دوم، ۱۳۳۳ (تاریخ مقدمه ۱۳۲۹/۷/۱۴)، صص ۳۹-۳۳.

۲. آژنگ جمعه (هفته‌نامه)، شمارهٔ ۷۳-۷۵ (مهر ۱۳۳۹)، نقل از کتاب جاودانه زیستن و در اوج ماندن، به کوشش بهروز جلالی، تهران، مروارید، ۱۳۷۲.

۳. از مصاحبهٔ ایرجِ گرگین با فروغ، در رادیو ایران، ۱۳۴۳، به نقل از جاودانه زیستن، صص ۱۷۳-۱۷۴.

شاعر فارسی زبانی مثلاً کلمهٔ «انفجار» را در شعرش نیاورده است. من از صبح تا شب به هر طرف که نگاه می‌کنم می‌بینم چیزی دارد منفجر می‌شود. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم و وزن مثل نخی است که از میانِ این کلمات رد شده، بی‌آن‌که دیده شود، فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمهٔ انفجار در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد سکته می‌کند، بسیار خوب! این سکته مثل گرهی است در این نخ. با گره‌های دیگر می‌شود اصلِ «گره» را هم واردِ وزنِ شعر کرد و از مجموعِ گره‌ها یک جور هم‌شکلی و هماهنگی به وجود آورد. مگر نیما این کار را نکرد؟ به نظرِ من حالا دیگر دورهٔ قربانی کردنِ «مفاهیم» به خاطرِ احترام گذاشتن به «وزن» گذشته است.

وزن باید باشد. من به این قضیّه معتقدم. در شعر فارسی وزن‌هایی هست که شدّت و ضربه‌های کمتری دارند و به آهنگِ گفتگو نزدیک‌ترند. همان‌ها را می‌شود گرفت و گسترش داد.»[۱]

و اینِ کاری بود که او خود در «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغازِ فصلِ سرد» با توفیق شگفت‌آوری آنِ را دنبال کرد.

B) دوم از لحاظ همخوانی و ناهمخوانی اجزای شبکه: سنت بلاغی شعر فارسی، جز درِ خاقانیِ و نظامیِ (و اقمارشان) و شعرای سبک هندی (به‌خصوص بیدل و جناحِ هندیِ آنِ سبک) همواره برای کلمات، اقمار خاصی قائل بوده و در هرمصراع یا بیت، هرکلمه با مجموعهٔ معیّنی از کلماتِ دیگر ارتباط برقرار کرده است، در صورتی که در نتیجهٔ نشر ترجمه‌های شعر غربی، به‌خصوص که گاه مترجمان خواسته‌اند امانت را به‌سرحد یک ترجمهٔ تحت‌اللفظی برسانند، سبب شده است که آن زنجیره که توسط رمانتیک‌ها (توللی و نادرپور و...) اندک تغییری یافته بود، یکباره دگرگون شود.

براثر همین عامل است که مبنای زیباشناختی شعر جدید، به‌حدی برعدم آشنائی قبلی میان اجزای جمله نهاده شده است، که بعضی از مخالفان مدعی‌اند که شعر نو، یعنیِ: شعر عدم تناسب. زیرا تناسب در نظر آنها عبارت است از مراعات النظیرهای کلیشه شدهٔ هزارساله و استخدام کلمات در همان شبکه‌های تثبیت شدهٔ قدمائی.

مقایسهٔ این چند پاره شعر، می‌تواند نمایشگر این مراحل تأثیر ترجمه در به‌هم

---

۱. از مصاحبهٔ م. آزاد با فروغ، آرش، شمارهٔ ۸ (تابستان ۱۳۴۳)، نقل از جاودانه زیستن، ۱۹۱.

ریختگی شبکهٔ الفاظ و زنجیرهٔ کلمات زبان شعر باشد:

۱) مرا داد گل پیشرس خبر	که نوروز رسد هفتهٔ دگر
مرا گفت: گذر کن سوی شمال	که من نیز بدانجا کنم گذر
ز من بخش به‌هربوم و برنوید	ز من برسوی هرگلستان خبر
بگو تا نهلد آفتاب هیچ	ز آثار غم‌انگیز وی اثر
همان ابر فشاند به‌راه ما	گلاب خوش و مشک و عبیرتر
بگو نرگس بیمار راکه هان	ز یغمای زمستان مکن حذر
که از عدل من ایمن توان غنود	به هر گلشن، زیر هر شجر

(بهار در ۱۲۸۶ هش، دیوان، ج۱، ص۹-۱۳۸)

۲) پا روی خیس و افسرده تنها	تکیه داده به دیوار نمناک
چند گلدان خالی لب حوض	توی هم چیده افتاده بر خاک
می‌کشد پر کلاغی ز شاخه	می‌جهد بر زمین‌های خاموش
از دل ناودان‌کهنه‌ای باز	می‌دود چک‌چک قطره در گوش
دست خشکیده‌ای پشت شیشه	می‌خزد هر طرف با شتابی
چشم کم‌سوی پیری از آنجا	جستجو می‌کند آفتابی

(سیاوش کسرائی، ۱۳۳۳، خون سیاوش، ص۱۱)

۳) مانده تا برف زمین آب شود.
مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونهٔ چتر
ناتمام است درخت
زیر برف است تمنای شنا کردن کاغذ در باد
و فروغ تر چشم حشرات
و طلوع سر غوک از افق درک حیات.

(بعد از ۱۳۴۰ سروده شده است، سهراب سپهری، پرهای زمزمه، حجم سبز)

این شعرها، به‌لحاظ مقامی که در مجموعهٔ شعرهای گویندگانشان دارند، ارزش مساوی ندارند امّا از لحاظ بحث مورد نظر می‌توانند تا حدّی نمونه‌های خوبی باشند. زیرا حوزهٔ مفهومی همهٔ آنها زمستان و حدود انتظار بهار است، در اینجا ما فقط از لحاظ شبکهٔ الفاظ

و زنجیرهٔ کلمات با آنها سر و کار داریم.

شعر نخستین، از قصاید دوران جوانی ملک‌الشعراء بهار و از کارهای درجهٔ سوم اوست که مربوطِ به سال ۱۲۸۶ شمسی است، ولی از این نظر که رشتهٔ کلیشه‌ای کاربرد زبان را در محدودهٔ زمستان و انتظار بهار نشان می‌دهد نمونهٔ خوبی است. شعر دوم از کارهای نسبتاً خوب کسرائی است و از آنِ سال ۱۳۳۳ که به‌هرحال تأثیر تحولات مورد بحث ما را نشان می‌دهد. شعر سوم از سروده‌های بعد از ۱۳۴۱ سهراب سپهری است و آخرین مراحل نشر و نفوذ عوامل غرب در زبان شعر معاصر فارسی است.

گویندهٔ نخستین از عوامل غربی به‌کلی برکنار و بی‌خبر بوده است و در شعر فارسی آن سال‌ها، تأثیری که شعر غرب دارد (اگر در موردی نمونه‌اش پیدا شود) در حد انتقال موضوع یک فابل یا حکایت خواهد بود و یا اخذ یک فکر اجتماعی چنان‌که پیش از این در باب آن بحث کردیم. گویندهٔ دوم در مرحله‌ای که ترجمه‌های فراوانی از ادبیات غرب در زبان فارسی شده بود این شعر را سروده است و گویندهٔ سوم گذشته از توجه به‌ترجمه‌ها، مستقیماً تحت تأثیر زبان شعر غرب است و شبکهٔ الفاظ او، به‌ظاهر، کمترین ارتباطی با یکدیگر ندارند؛ به‌این سطرها از این سه شعر نگاه کنید:

۱) بگو نرگس بیمار را که هان　　ز یغمای زمستان مکن حذر

۲) چند گلدان خالی لب حوض　　توی هم چیده افتاده برخاک

۳) و طلوع سر غوک از افق درک حیات.

«نرگس بیمار» و «یغمای زمستان» از شبکه‌های قدیمی هستند؛ یعنی هزار سال، «یغما» و «زمستان» همیشه در کنار هم آمده‌اند. همچنین شبکهٔ «نرگس» و «بیمار» که نیازی به‌توضیح ندارد. رشتهٔ «گلدان»، «لب حوض»، «توی هم» رشتهٔ جدیدی است در قیاس با رشتهٔ قبلی، ولی به‌هرحال چندان بی‌تناسب نمی‌نماید. و ضمن اینکه تناسب کلیشه‌ای نمونهٔ اول را ندارد، بی‌تناسبی ظاهری هم نیست. امّا «طلوع سر غوک از افق درک حیات»، اجزای این شبکه نه مثل نمونهٔ اول یادگار قرون و اعصار هستند، و نه مثل نمونهٔ دوم در عین کلیشه نبودن، متناسب و بیرون از نُرمِ زبان، بلکه هم خارج از نُرم‌اند، و هم بیرون از زنجیرهٔ عادت. بحثِ ما، در اینجا، جنبهٔ توصیفی دارد و به هیچ روی قصدِ ارزیابیِ هنری نداریم.

بیانیه‌های شعری

بیانیه‌های شعری مشروطیت را، بیشتر از آنکه شاعران برجستهٔ این دوره صادر کرده باشند متفکران و ادیبانی نوشته‌اند که خود یا اصلاً شاعر نبوده‌اند، یا اگر دستی در کارِ شعر داشته‌اند حاصل کارشان چیز درخشانی نبوده است؛ امثالِ میرزا فتح علی آخوندزاده و میرزا آقا خان کرمانی. اینان براثرِ خواندنِ حرف‌های ناقدان فرنگی (فرانسوی و روسی) حرف‌هایی را، فهمیده و نفهمیده، دربارهٔ ضرورتِ تجدید نظر در مفهوم «شعر» مطرح کرده‌اند. ما به این گونه آراء در اینجا کاری نداریم، قصد ما رسیدگی به «بیانیه‌های شعری» مشروطیت است بنا بر آنچه شاعران برجستهٔ این عصر در شعرها و نوشته‌هاشان عرضه کرده‌اند.

در جمعِ شاعران برجستهٔ این دوران، آنها که بیش و کم، نظری در باب شعر و وظایف شعرا داده‌اند، عبارتند از: عشقی، بهار، ادیب‌الممالک و تا حدودی ایرج.

ایرج، در نقدی که از شعرهای عارف کرده است، عملاً نشان داده است که «شعر» چیزی است که فی‌نفسه و بالذات دارای ارزش باشد و از عواملِ جانبی، از قبیلِ موسیقی و کنسرت، یاری نجوید و از سوی دیگر، حساب «تصنیف» را نیز از شعر جدا کرده است. وقتی به عارف می‌گوید: «تو شاعر نیستی تصنیف‌سازی» مرزهای این دو پدیدهٔ ادبی و هنری را از هم جدا می‌کند. جایی که دربارهٔ «طبع روان»، که شرطِ شاعری است، سخن می‌گوید، عملاً منکر «معانی و بیان» و دانش‌های ادبی می‌شود؛ در صورتی که خودش سخت پایبند این دانش‌ها بوده و با هوشیاری تمام ازین‌گونه دانش‌های ادبی، بهره جُسته است. با این یادآوری، که او عقیده داشته است شاعر باید مسلّط براین دانش‌ها باشد نه این که این دانش‌ها براو تسلط داشته باشند. روانی بیش از حدِّ شعر او، خود بهترین دلیل این است که او براین گونه دانش‌های ادبی مسلط بوده است و آن دانش‌ها در خدمتِ شعر او بوده‌اند نه شعرِ او در خدمتِ آن دانش‌ها.

سیلِ روان عاقبت ز سیر بماند   شعر روان هیچ ایستگاه ندارد

کوششی که ایرج، نظراً و عملاً، در جهتِ ساده و طبیعی کردنِ شعر داشته است از مهم‌ترین عوامل مؤثر در تحولِ شعرِ عصرِ اوست و ازین دیدگاه، او را سرآمد تمام پیشاهنگان شعرِ جدید فارسی قرار می‌دهد.

ادیب‌الممالک، در بیتی از قطعه‌ایِ که شاعران را در آن مخاطب قرار داده است، از «تصاویر» کلیشه‌ایِ شعر عصرِ خود به‌شدت انتقاد کرده است و از تکراری بودن مضمون‌ها.

بهار، هم نوشته‌هایی در پیرامونِ شعر دارد و هم در شعرهای خود، گاه به‌مسائلِ فن شعر نظر داشته است. مثلاً در همان قطعهٔ معروفش که «شعر» و «نظم» را از یکدیگر جدا کرده است، به‌یکی از مسائلِ اساسی ماهیتِ شعر در نظرگاهِ خودش اشاره کرده است؛ یعنی بهار برخلاف دیگران که عالم جنونِ و نابخود و ... را خاستگاه شعر می‌دانند، «دریای عقل» را خاستگاه شعر دانسته است و این نکته با اسلوب شاعری او و سرمشق‌های اصلیش در تاریخ که عبارتند از فردوسی و ناصر خسرو و ... و کاملاً قابل تطبیق است.

این نکته را نباید فراموش کرد که منظور بهار از «دریای عقل» به‌هیچ‌وجه دنیای منطق و محاسبات عقلانی نیست، بلکه به‌معنیِ این است که شعر محصولِ هرقوّه‌ای از قوای درونیِ انسانی که هست، باید زیر سلطهٔ عقل باشد تا بتواند اعتدالِ خود را حفظ کند و در جهتِ زندگی انسانی حرکت کند. این همان برداشت فردوسی و ناصر خسرو است که بدان تصریح داشته‌اند و جمعی از شاعرانِ اسلوبِ خراسانی، در ادوار نخستین، نیز عملاً بدان‌گونه می‌اندیشیده‌اند.

عشقی در مقدّمهٔ «سه تابلو مریم»، آگاهانه دربارهٔ شکل نوظهوری که افکارِ شاعرانه را به نظم درآورده و آن را «انقلاب ادبیات زبان فارسی» خوانده است، سخن گفته و حقّاً در عمل، انقلاب چشمگیری در حوزهٔ شعر فارسی عصرِ خود ایجاد کرده است. عشقی در آنجا می‌گوید: «من گمان می‌کنم که آن‌چه معاصرین برای انقلابِ شعر زبان فارسی کوشش کرده‌اند، تاکنون نتیجهٔ مطلوبی به دست نیامده است و نیز خیال می‌کنم در تابلو اول و دوم این منظومه، سراینده موفق به ایجاد یک طرز نو و مرغوبی در اشعار فارسی شده است چه، اگر خوانندگان به‌دقّت مطالعه فرمایند، تصدیق خواهند فرمود که طرز فکر کردن و به‌کار انداختن قریحه در پرورش افکار شاعرانه، به‌کلّی با طرز فکر کردن سایر شعرای متقدم و یا معاصر زبان فارسی تفاوت کُلّی دارد. در عین حال، هر فارسی‌زبانی از مطالعهٔ این تابلوها به‌وجد می‌آید و این طرز انشای نظمی را می‌پسندد.

در صورتی که سایر معاصرین ـ که یکی از آنها حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی است‌هروقت به‌ایجاد یک طرز نوی در سرودن اشعار فارسی مبادرت کردند،کسی را پسند نیفتاد. ولی این را هم باید اعتراف نمایم که از تجارب آنها استفاده کردم و هر صوابی را که از آنها دیدم پیروی کردم و هر خطایی را که دیدم، پرهیز کردم. در ضمن، ابتکارِ ذوقی خود را هم در متنِ این قبیل گفتار قرار دادم. غرضم این است که این سه تابلو (ایدآل) بهترین نمونهٔ انقلاب شعری این عصر است...» (کلیات مصور عشقی، ۱۳۴۴، ص ۱۷۱ و ۱۷۲).

شادروان وحید دستگردی، در اوایل سلطنت رضاشاه، در قصیده‌ای که در آغاز دیوان ادیب‌الممالک از خود چاپ کرده و خشم و نفرتِ خود را از محیط ادبی عصر بیان داشته است، به‌نقد و بررسی آرای شعری مخالفانِ خود، که هواداران تجدد شعری‌اند، پرداخته و در آنجا با لحنی، که شاید در خورِ مقام آن بزرگوار نبوده است، از «عشقی» به‌زشتی یادکرده است. درین گفتار، مرحوم وحید برتمام هواداران تجدد شعری تاخته و به‌پاسخگوییِ انتقادهای ایشان پرداخته است. از جمله عقیدهٔ ایشان دربارهٔ وزن و قافیه و موتیوهای کلیشه شده‌ای از قبیل گل و بلبل:

گفت و می‌بالید بر خود ژاژپردازِ کبیر کاین منم کز شعر، وزن و قافیت کردم جدا
بر تجدّدپیشه‌ای مانندِ من شایسته نیست از «گل‌ومل»، «دلبروبلبل» سخن کردن ادا

و او از زبان ایشان، ولی به‌دروغ، می‌گوید که اینان به‌جای «بلبل» پیل را پیشنهاد می‌کنند و به‌جای «گُل» چُدن را و خود در پاسخِ ایشان می‌گوید:

آخر ای ابله، ندانی «بلبل‌وگل»، «یارومُل» شاعران را دست‌افزارند و گفتار آزما؟

و این نشان می‌دهد که حریفان درین روزگار، برمجموعهٔ «سُنّت»های شعری زبان فارسی می‌تاخته‌اند و از سوی دیگر، خواهانِ «شعرِ بی‌وزن و قافیه» بوده‌اند. همین که طرحِ چنین مسائلی در میان اهل ادب رواج داشته است، خود قابل مطالعه است؛ هرچند نمونه‌های عرضه‌شده چندان دلپذیر نبوده باشند.

تحوّلِ بیانیّه‌ها در ارتباط با ترجمه

نخستین بیانیّهٔ انتقادی در بابِ شعر فارسی و به‌طورکلّی ادبیات فارسی، که از آن اطّلاع داریم، بیانیهٔ میرزا فتح علی آخوندزاده (۱۸۷۸-۱۸۱۲) است که در ۱۲۸۰ هق. آن را در ضمنِ مکتوباتِ خود، خطاب به جلال‌الدوله (شاهزاده‌ای موهوم و خیالی) نوشته است. موادّ آن از لحاظِ اجزا و مبانیِ پیشنهادها عبارتند از:

۱) تعریفِ شعر با اصطلاح «پوئزی» به‌تأثیر از اروپا
۲) اعتقاد به‌اصلِ رئالیسم، در مضامینِ شعری
۳) توجّه به‌عنصر تأثیر، در تعریفِ شعر
۴) نقدِ تصاویرِ اغراق‌آمیزِ شعرای ایرانی و مدیحه‌سرایان
۵) تفاوتِ مضمون در شعر و نثر
۶) کافی ندانستنِ وزن و قافیه برای تعریفِ شعر
۷) رجحانِ «ژانرِ» حماسه بردیگر انواعِ شعر

در تعریف شعر (Poesie) که از آن به‌پوئزی تعبیر می‌کند، می‌گوید: «عبارت است از آنچنان انشائی که شامل باشد بربیان احوال و اخلاق یک شخص یا یک طایفه‌ای کَماهُوَ حَقُّه و یا به‌شرح یک مطلب و یا بروصف اوضاع عالم طبیعت با نظم در کمال جودت و تأثیر»[1] این تعریف با تعریف‌هایی که ما تا این عصر از شعر داشته‌ایم، تفاوت‌های آشکاری دارد و نتیجهٔ توجهی است که وی به‌تعاریف موجود در کتب نقد ادبی فرنگی، مخصوصاً ناقدان روسی امثالِ بلینسکی (۱۸۱۱-۱۸۴۸) و چرنیشفسکی (۱۸۲۸-۱۸۸۹) دارد، و تعمدی دارد که کلمهٔ شعر را به‌کار نبرد زیرا متوجه است که شعر در ذهن متکلمان به‌زبانِ فارسی، کلامی است «موزون و مُقفّیٰ» و ایرانیانِ این عصر، در تعریف شعر هیچ توجهی به‌ارزش‌های معنوی آن، ندارند. وی در مقدمهٔ کتاب مکتوبات می‌گوید: «هنگام نوشتن این مکتوبات از اصل نسخه، پاره‌ای الفاظ در السنهٔ فرنگستان پیش آمد که ترجمهٔ مطابق آنها در زبان اسلام بسیار دشوار می‌نمود؛ فلهذا راقم مکتوبات همان الفاظ را بِعینِهِ با حروف اسلام نقل نموده است، در این صورت لازم آمد که شرح

---

۱. مکتوبات، میرزا فتح‌علی آخوندزاده، تهران، صدای معاصر، با مقدمهٔ م.ب. مؤمنی، ص ۱۱ (تاریخ مقدمه ۱۳۵۰).

همان الفاظ در ابتدا مرقوم گردد که خوانندگان از اصل مفهوم آنها مُخْبَر شوند»[۱] این کلمات که او به‌خط اهل اسلام نقل می‌کند و توضیح می‌دهد عبارتند از: دیسپوت، سیویلیزاسیون، لیتراتر، فاناتیک، فیلوسوف، روولوسیون، پروقره، پوئزی، پاتریوت شانژمان سبی[۲]، پولتیک، پروتستانتیسم و ... وی چنان که دیدیم این کلمات را در زبان فارسی غیرقابل ترجمه می‌داند و عین آنها را به کار می‌برد و برای هرکدام در مقدمهٔ مکتوبات توضیحی آورده است. در باب لیتراتُر می‌گوید: «عبارت از هرنوع تصنیفات است نثراً یا نظماً»[۳] که عیناً برابر مفهوم عامی است که در غالب زبان‌های فرنگی از کلمهٔ لیتراتور دارند. باز گردیم به‌تعریف او از شعر و عناصری که در این تعریف وجود دارد:

A) محتوی (بیان احوال و اخلاق فرد یا طایفه‌ای به‌طورِ واقع‌بینانه و یا اوضاع عالم طبیعت)

B) اسلوب (با نظم در کمال جودت و تأثیر)

از جهت محتوی او چنان که بعداً نیز توضیح خواهد داد، معتقد است که شعر باید به‌واقعیات حیات انسانی بپردازد و مسائل زندگی اقوام را با بینشی واقع‌گرایانه، تصویر کند؛ چنانکه گوید: «... و یا برتصنیفات مملو از اغراقات و مبالغه و قافیه‌پردازی و عبارات مغلقه و تملّقات بی‌اندازه که اسم آنها را تاریخ گذاشته‌اند و ابداً نمی‌دانند که پوئزی چگونه باید بود.

هرگونه منظومه‌های پوچ را پوئزی حساب می‌کنند و چنان پندارند که پوئزی عبارت است از نظم کردن چند الفاظ بی‌معنی در یک وزن معیّن و قافیه دادن به‌آخر آنها و وصف نمودن محبوبان با صفات غیرواقع و ستودنِ بهار و خزان با تشبیهات غیرطبیعی چنان که دیوان یکی از شعرای متأخرین طهران، متخلص به قاآنی از اینگونه مزخرفات مشحون است. دیگر خیال نکرده‌اند که در پوئزی، مضمون باید به‌مراتب از مضامین منشآت نثریه مؤثرتر باشد و پوئزی باید شامل شود برحکایتی یا شکایتی در حالت جودت موافق واقع و مطابق اوضاع و حالات فرح‌افزا یا حزن‌انگیز مؤثر و دلنشین، چنانکه کلام

---

۱. همان، ص۹.

۲. توضیح م.ب. مؤمنی در باب این کلمه: به نظر می‌رسد که اصل آن **Changement Sulit** باشد که به معنی تغییر ناگهانی است. حاشیهٔ ص۱۱.

۳. همانجا، ص۱۰.

فردوسی رحمةُ الله است.

الحق می‌توان گفت که در میان ملت اسلام، پوئزی فقط عبارت از اشعار فردوسی است که نظیر آن تا امروز به‌هیچ کس از ملّت اسلام مقدور نگردیده. اگر مردم از حقیقت پوئزی و از شرایط آن آگاه باشند یحتمل به‌شعر گفتن مانند فردوسی قادر می‌شوند؛ زیرا که کلام فصیح و شعر مقبول از قبیل خوارق عادات و ممتنعات نیست بلکه از قبیل ممکنات است.

در عهد قدیم میان ملت یونان، شاعری مشهور بود، اسمش هومر، که محاربات و وقایع حادثهٔ ملّتِ یونان را در عصر قدیم و مبارزات و هنرهای پهلوانان ایشان را مثل فردوسی به‌نظم آورده است، به‌طوری که تا حال به‌گفتن نظیر اشعار او آفریده‌ای قادر نیست و همچنین در میان ملّت انگلیس چند صد سال قبل از این شاعری پیدا شد شکسپیر نام که مصائب سلاطین انگلیس را به‌رشتهٔ نظم کشید به‌طرزی مؤثر که در حالتِ سماع، شنونده هرقدر سختدل باشد از گریه خودداری نمی‌تواند کرد. این قبیل شعرا در میان کل ملل موجود است.»

از مجموع عبارات بیانیهٔ او که اینجا نقل کردیم به‌خوبی دانسته می‌شود که وی معتقد است:

شعر (پوئزی) نظم الفاظ بی‌معنی با کمک وزن و قافیه نیست، بلکه مضمون در ماهیّتِ شعر نقش عمده‌ای دارد.

مضامینی از نوع مدیح و تملّق و وصف بهار و خزان و محبوبان به‌طور غیرطبیعی نمی‌تواند از نوع مضامین شعری به‌حساب آید.

در شعر، مضمون باید از حد مضامین منشآت نثری بالاتر باشد. این است اساس بیانیهٔ او در خصوص محتوی یا مضمون شعر.

امّا در باب فرم و صورت: وی تصاویر اغراق‌آمیز رایج در شعر فارسی را خلاف جوهر شعر می‌داند و آنها را رد می‌کند و عامل تأثیر را عامل اصلی در این زمینه به‌حساب می‌آورد. برروی هم می‌خواهد بگوید شعر وصفی است از واقعیّت که همراه با تأثیر در بیان عرضه شود.

نکتهٔ دیگری که در بیانیهٔ او روشن می‌شود، مسألهٔ توجه به‌ژانر حماسه است. وی

عقیده دارد که در میان ملل اسلامی تنها شاهنامهٔ فردوسی دارای خصوصیت پوئزی است و او به‌درستی دریافته بوده است که در شرایط اجتماعی و تاریخی آن روزگارِ ملتِ ایران، حماسه برای بیدار کردن حس قومیّت (که وی از مبلغان و از نخستین نظریه پردازانِ آن بوده است) ضرورت بسیار دارد.

توجه میرزا فتح‌علی به اصل رئالیسم، در جای دیگری از نوشته‌های او به‌طور روشن‌تر بیان شده است آنجا که گوید[1]: «باید موافق با واقع باشد و در مضمون امری بیان نگردد که وجودِ خارجی نداشته باشد، بلکه جمیع بیانات باید مطابق احوال و طبایع و اطوار و خیالات جنس بشر، یا جنس حیوان، و یا مطابق اوضاع نباتات یا جمادات یا اقالیم بوده باشد. پس هرشعری که مضمونش مخالفِ این شروط است، یعنی مضمونش برخلاف واقع است و وجود خارجی ندارد، شعر نیست... شعرای عرب و ایران از این شروط غافل‌اند. همین شروط در شاهنامهٔ فردوسی و مخزن‌الاسرار و هفت گنبدِ نظامی مشاهده می‌شود. اگرچه فردوسی رستم را با دیو سفید به میدان می‌آورد، و سیمرغ را نقل می‌کند، و نظامی نقل سیاه‌پوشان را می‌کند، امّا به‌مطلب خلل نمی‌رساند. حالات ایشان را مثل حالات و اطوارِ جنس بشر ذکر می‌کند. چنان که شکسپیر شاعر بی‌نظیر انگلستان اطوار و اخلاق مردم را در موجودات خیالی مثل جن و شیاطین و دیو و امثال ذلک بیان می‌کند.»[2]

اگرچه در سنّت نقد ادبی اسلامی (منظورم کتب بلاغی و نقد عربی است) تحلیل آثار شعری به‌صورت تجزیهٔ مضمون از فرم و فرم از مضمون بی‌سابقه نیست.[3] ولی با چشم‌اندازی که میرزا فتح علی می‌کوشد حسن مضمون را جدا از حسن لفظ و حسن لفظ را جدا از حسن مضمون و بعد، گاه، ترکیب آنها را در یک اثر مورد بحث قرار دهد، در زبان فارسی بی‌سابقه است. می‌گوید: «(۱) نظمی که حسن مضمون داشته، حسن الفاظ

---

۱. در ملحقات، ص۵۳۷.

۲. به نقل دکتر فریدون آدمیت، در ص۲۴۹-۲۵۰، اندیشه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده، چاپ خوارزمی، تهران، ۱۳۴۹.

۳. مراجعه شود به: نقد الشعر قدامة بن جعفر (۲۷۵-۳۳۷ هق) در باب هماهنگی لفظ و معنی و جدایی آنها از یکدیگر. و نیز باب لفظ و معنی در کتاب العمدهٔ ابن‌رشیق، ج اول، ص۱۲۴، مصر، ۱۹۶۳.

نداشته باشد، مثل مثنوی مولوی، این نظم مقبول است امّا در شعریّتش نقصان هست. ۲) نظمی که حسن الفاظ داشته، حسن مضمون نداشته باشد، مثل اشعار قاآنی طهرانی، این نظم رکیک و کسالت‌انگیز است، امّا باز نوعی از شعر است و باز هنری است. ۳) نظمی که هم حسن مضمون و هم حسن الفاظ داشته باشد مثل شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و... دیوان حافظ... مُسلّمِ کُلّ است و صاحبان این نظم ارباب خیالات حکیمانه و موردِ اِلهام‌اند»[1]

این قسمت را میرزا فتح علی در ۱۲۸۳ اندکی پس از بیانیهٔ موجود در مکتوبات (۱۲۸۰) نوشته و در آن قدری جانب لفظ و فرم را بیشتر گرفته به‌حدی که کار قاآنی را شعرتر از مثنوی مولوی می‌داند و این درست خلاف چیزی است که در بیانیهٔ ۱۲۸۰ خود گفته بود که مضمون دارای اهمیت درجهٔ اوّل است.

میراث آخوندزاده در نقد ادبی ایران، در بافت تاریخی عصر خودش، دارای کمال اهمیت است. او بی‌گمان مؤسس نوعی نقد ادبی در زبان فارسی است که ما تا آن روزگار از آن بی‌خبر بوده‌ایم. در باب منشأ عقاید او که از چه متفکرانی مایه گرفته، به‌دشواری می‌توان اظهارنظر کرد؛ زیرا این نوع مطالب جزء مطالب بدیهی‌ای است که در نقد ادبی ملل اروپا از دورهٔ رنسانس به‌بعد همه جا دیده می‌شود.

آنچه مسلم است این است که وی تحت تأثیر عقاید بلینسکی[2] و چرنیشفسکی[3] و دابرالیابوف[4] بوده است. دکتر فریدون آدمیت که تحقیق جامعی در باب احوال و افکار او داشته است، می‌گوید: «در جهت فرهنگ مغرب زمین از آراء و افکار نویسندگان و اندیشه‌گران روسی و فرانسوی و انگلیسی و سویسیِ سدهٔ هجدهم و نوزدهم بهره گرفت. فعلاً از آن کسان فقط اسم می‌بریم: از نویسندگان و شاعرانِ روسی، خاصّه با آثار استرافسکی[5]، چرنیشفسکی، مارلینسکی[6]، لرمانتف[7]، گریبایدوف[8]، گوگول[9]،

---

۱. همان، ص ۲۵۰.

2. Belinsky (1810-1848)
3. Chernishevsky (1828-1889)
4. Dobrolyubov (1836-1861)
5. Ostrovsky (1823-1886)
6. Marlinsky (1797-1837)
7. Lermontov (1814-1841)
8. Griboyedov (1795-1829)
9. Gogol (1809-1852)

پوشکین[۱]، خوب آشنایی پیدا کرد. از متفکّران و نقّادانِ روسی از گرتسن،بلینسکی و دابرالیابوف تأثیر پذیرفته است.»[۲]

نکته‌ای که قابل یادآوری است این که وی در اصول درام نویسی، تحت تأثیر این منتقدان و ادیبان بوده است و در زمینهٔ نقد ادبی، اصل واقع‌گرائی که جوهر عقاید انتقادی او به‌شمار می‌رود، چیزی است که وجه جامع تمام ناقدان روسی در این سال‌هاست.

بنابراین نمی‌توان به‌فرد معیّنی آن را نسبت داد، باید گفت: وی تحت تأثیر حال و هوای حاکم برذوق زمانهٔ او در افق ادبیات روس است و اصولاً ادبیات و نقد ادبی روسی، همیشه در جهت نوعی رئالیسم سیر کرده است. به‌خصوص در قرن نوزدهم.[۳]

تأثیر شعرای اروپایی

الیوت، در زبان انگلیسی، بزرگ‌ترین ضربه را بر بقایای رومانتیسم وارد آورد، چه در نوشته‌های انتقادی خویش و چه در نمونه‌های شعرش. حمله‌ای که بر ماثیو آرنولد و رومانتیسم کرد از معروف‌ترین جوانب برجستهٔ شعر و نقد الیوت است و ما جای دیگر از آن بحث کرده‌ایم. (مراجعه شود به فصل مربوط به الیوت در چشم اندازهای نقد ادبی در عصر ما.) باید گفت که نشر ترجمهٔ مقالات انتقادی الیوت و به‌خصوص ترجمهٔ شعرهای او (به‌ویژه شاهکار معروف او سرزمین ویران[۴]) در سال‌های ۱۳۳۴ و اوج رمانتیسیسم شعر فارسی بود. تمام مجلات پر بود از: «دور آن‌جا که زهره دختر شب» ... و «در نیمه‌های شامگهان» ... و «مهتاب خوابناک» و «سایه‌روشن خیال» وگریز به مرگ و انزواطلبی‌های عجیب که عوامل تاریخی و اجتماعی هم تا حدّی به آنها کمک می‌کرد.

نشر «سرزمین ویران» در جنگ هنر و ادب امروز که نخستین ترجمهٔ این شعر به زبان

---

1. Pushkin (1799-1837)

۲. همان، ص۱۹.

3. R.H. Stacy: Russian Literary Criticism, A Short History, Syracuse U.P. 1974, p.38.

و برای نمونه‌های نقد ادبی در این دوره رجوع شود به:

Belinsky, Chernychevsky, Dobrolyubov Selected Criticism (ed.) By R.E. Matlaw Indiana U.P. 1976.

4. The Waste Land

فارسی بود، سبب شد که ذهن‌های جوینده، متوجه شود که در آن سوی واژه‌های شسته رفته و محدودِ رومانتیسم و در آن سوی حالات غمگنانه و انزواطلبانهٔ رومانتیک‌ها، حالاتی هست و زبانی که می‌تواند با تمام ابعاد زندگی، زشت و زیبا، رویاروی شود. در مدت چند سال که از نشر سرزمین ویران و بعضی شعرهای مشابه آن گذشت، رومانتیسم شعر فارسی تا حدّی افول کرد. در برابر آن مهتاب‌های خوابناک و سایه روشن‌های رومانتیک، «در خیابان‌های سرد شب» و «عروسک کوکی» و اندکی پس از آنها «تولدی دیگر» نشر یافت. تم‌های مشترک موجود در شعرهای الیوت و شعرهای شرقی این سال‌ها، بیشتر از حدِّ گرفتن یک تصویر است، چنان که بیشترین تأثیر الیوت را بعضی خواسته‌اند در تم‌هایی از نوع:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهد شد، می‌دانم می‌دانم

بدانند که مثلاً در شعری از شعرهای الیوت، کسی مرده‌ای را در باغچه‌ای می‌کارد.

اما حقیقت قضیه این است که وجود این مشابهت، چه آگاهانه باشد و چه ناآگاهانه، نشان دهندهٔ سهم اصلی الیوت در شعر معاصر فارسی نیست. اصولاً الیوت نه تنها بر فروغ که پیشروترین شاعر این سال‌ها بود، اثر داشت بلکه حتی در شاعرانِ نیمه کلاسیک و مقید به قیودِ شعرِ کهن از نوع اخوان ثالث هم اثر داشت که در جای دیگر به بعضی از آنها اشارت کردیم.

ولی هیچ کدام از این تم‌ها و تصاویر، نشان دهندهٔ اصلی نفوذ الیوت برشعر سال‌های بعد از ۲۸ مرداد نیست. کاری که الیوت و ترجمهٔ شعر او به‌شعرای متجدد این سال‌ها آموخت، در مجموع، نفیِ ارزش‌های رومانتیسم بود، چه در زمینهٔ حالات و روحیات و چه در حوزهٔ زبان شعر؛ محدودهٔ شعر فارسی را گسترش داد. مقایسه کنید مبانی بیانیهٔ رومانتیک‌ها را با اصول بیانیهٔ نسل پیشرو (مراجعه شود به‌فصل بیانیه‌ها: بیانیهٔ توللی و بیانیهٔ فروغ در باب زبان شعر)

معرفی الیوت به‌عنوان ناقد و انتشار پاره‌ای از اقوال او در باب نقد، در «ایران ما»ی سال‌های ۳۴ـ۱۳۳۰ توسط حسین رازی انجام شده بود و اخوان در سال ۱۳۳۶ در «دم زدنی چند» مطالبی از الیوت نقل می‌کند.

طرزِ نگاهِ فروغ به زندگی در سال‌های کمالِ هنریش بیش و کم یادآورِ طرزِ نگاه شاعران فرنگی است:

تمامِ هستیِ من، چو یک پیالهٔ شیر، میانِ دستم بود

بی‌اختیار خواننده را به یادِ این حرف الیوت می‌اندازد که می‌گوید:

I have measured out my life with coffee spoons.[1]

چند شاعر فرنگی

چند شاعر فرنگی در کنار هم، چه از راه ترجمه‌هایی که از شعرشان شده، چه از طریق آشنائی‌ای که بعضی از شاعران (به‌خصوص شاملو، هرچند مختصر) با شعرشان داشته‌اند در زمینهٔ فضای شعر معاصر فارسی در سال‌های پس از مرداد ۳۲ (و حتی قبل از آن) اثر داشته‌اند. مهم‌ترین تأثیری که این چند شاعر، به‌خصوص آراگون، در شعر فارسی این سال‌ها داشته‌اند، عوض کردن مفهوم عشق بوده است. عشق مقلّدان رمانتیک‌ها، عشقی فردی، انزواطلب، دور از واقعیت و محدود به منِ شاعر بود. تماسّ با شعر آراگون و الوار، یک نوع تغزل جدید را به‌زبان فارسی ارائه داد که در آن معشوق، در عین این‌که فرد معین و شناخته شده‌ای است با اسم و رسم («الیزا» در شعر آراگون و «آیدا» در شعر شاملو) کلّیت و لافردیتی دارد که با زندگی اجتماعی و رویدادهای سیاسی، وابستگیِ کامل دارد. می‌گویند الیزای شعر آراگون، تمام فرانسهٔ بعد از جنگ دوم است، و این در حق آیدای شعر شاملو نیز در نظرگاه بعضی افراد مصداق دارد:

ای معشوقی که سرشار از زنانگی هستی
و به‌جنسیّت خویش غرّه‌ای
به‌خاطر عشقت!
ای صبور! ای پرستار!
ای مؤمن
پیروزی تو میوهٔ حقیقتِ توست

---

1. T.S. Eliot, *The Complete Poems*, p.14.

رگبارها و برف را
توفان و آفتاب آتش بیز را
به‌تحمل و صبر
شکستی
باش تا میوهٔ غرورت برسد
ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست
پیروزیِ عشق، نصیب تو باد!

(شبانه، آیدا درخت و خنجر و خاطره، ص۵۸)

این گونه تغزّل اجتماعی، دور از آه و ناله‌های رایج در مطبوعات آن سال‌ها، در شعر شاملو، تأثیر مستقیم عاشقانه‌های آراگون است. حتی اسم شعرهای آراگون، مثل «الزا در آینه»[۱]، عنوان شعرها یا کتاب‌های شعری شاملو می‌شود: «آیدا در آینه».

بعضی از شعرهای الوار، مثل هوای تازه[۲]، عنوان مجموعهٔ شعر او قرار گرفته و بعضی از عناوینِ کتاب‌های او یادآور عنوان بعضی شعرهای شاملو است، مثلاً «پایتخت رنج»[۳] که نام یکی از معروف‌ترین مجموعه‌های شعر اوست[۴] یادآور عنوان شعر پایتخت عطش شاملو است. تم‌ها و تصاویرش را در شعرهای سال‌های ۳۵-۳۰ شاملو هم می‌توان دید. شعر آزادی الوار مورد اقتباس چندین شاعر قرار گرفت که به تقلید آن شعر سرودند.

لورکا

شاید بیشترین تأثیر را روی شعر معاصر فارسی، داشته باشد. اگر کارهای جدید شاملو، در سه مجموعهٔ اخیرش از لحاظ شکل شعرها و فضای شعری، مورد بررسی قرار گیرد، جای پای لورکا محسوس‌تر می‌شود. توجه زیاد از حدّ لورکا، به‌حسامیزی، که در شعر

---

1. Elsa devant le miroir

۲. به ترجمهٔ شاملو، در مجلهٔ در راه هنر، سال ۱۳۳۴، چاپ شد، یک سال قبل از نشر هوای تازه، مجموعهٔ شعر شاملو.

3. *Capitale do la douleur* (1926)

4. *The Concise Oxford Dictionary of French Literature*, edited by J.M.H. Reid, Oxford U.P. 1976, p.205.

معاصر عموماً دیده می‌شود و در شعر شاملو نیز فراوان است و ترکیب دو لحن مختلف در یک شعر، آوردن مصراع‌های کوتاه، به‌صورتِ ترجیع، حتی عنوان شبانه که ترجمهٔ Nocturn در شعرهای لورکا[۱] است و در مجموعهٔ شاعر در نیویورک او چندین نمونه به این عنوان وجود دارد.[۲]

سَن ژون پرس

با این‌که تاکنون جز چند شعر کوتاه و ناقص از سن ژون پرس به زبان فارسی ترجمه نشده است ولی تأثیر او را بر زبان شعر فارسی سال‌های حدود ۴۰ به بعد نباید انکار کرد. این تأثیر از رهگذر آشنایی مستقیم بعضی از شاعران این سال‌ها با شعر اوست. سپهری و بعضی دیگر از همسالان او از شعر سن ژون پرس متأثرند و این تأثیر در حوزهٔ زبان شعر اینان و از رهگذر سپهری، بر روی شعر غالب شاعران نسل جوان‌تر امری است محسوس.

در این‌جا یادآوری این نکته ضرورت دارد که شعر، در تحلیل نهایی چیزی نیست جز هنر زبان و هنر اگر تعریف صورتگرایانِ روس را در باب آن بپذیریم، عبارت است از: بیگانه وانمود کردن چیزهای آشنا. این عمل بیگانه‌نمایی یا ا یجاد غرابت، در شعر، از رهگذر زبان انجام می‌شود. در نخستین مراحل تاریخ اقوام، این ایجاد غرابت به‌وسیلهٔ استفاده از وزن و قافیه ایجاد می‌شده است امّا حقیقت قضیه این است که انحراف از نُرم مبتذل زبان (یعنی سطحی از زبان که در اختیار همگان هست و شعرْ گریز و انحراف از این سطح است) فقط محدود به استفاده از وزن و قافیه نیست. ما در بحث دیگری نشان داده‌ایم که مرز میان شعر و غیرشعر، فقط در کاربرد زبان است و نه در کاربرد و عدم کاربرد وزن و قافیه[۳] به‌هرحال این نکته را باید در نظر داشت که شعر فارسی، به‌لحاظ زبان شعر، هر از چندگاهی به‌حدی رسیده که دیگر شعر نبوده است. از عصر حافظ به

---

۱. و البته غالب شعرای فرنگی شعرهایی به‌عنوان شبانه دارند، مثلاً و.هـ. اودن شبانهٔ صفحهٔ ۱۴۱ منتخبات اشعار، چاپ Vintage.

۲. صفحات ۵۳ و ۴۳ از ترجمهٔ انگلیسی چاپ نیویورک، چاپ ششم.

۳. مراجعه شود به کتاب زبان شعر در نثر صوفیه.

بعد تا سبک هندی شعر نداشته‌ایم. و بعد از اوجِ سبک هندی، تا مشروطیت و به‌خصوص کارهای نیما باز شعری به آن معنی در کار نبوده است. زبان رومانتیک‌ها تا حدی کارها را به شعر نزدیک کرد ولی به‌زودی فوت و فن آن مورد تقلید قرار گرفت و به سطح زبان مبتذل (یعنی چیزی که در اختیار همه هست) تنزّل کرد و ضرورت داشت که در حوزهٔ زبانِ شعر، کاری انجام شود. این کار به تأثیر مجموعهٔ شعر فرنگ (لورکا، الیوت، والری) انجام شد و سهم سن ژون پرس در این بابت کمتر از دیگران نیست. تأثیر پرس بر سپهری و از سپهری بردیگران (تأثیر دیگران به‌علت عدم گسترش شعرشان در میان دوستداران شعر محدود است. حال آنکه سپهری قلمرو نفوذ گسترده‌ای پیدا کرد، چون شاعر بزرگی بود.) در جهت احیای زبان شعر بود.

زبان شعر، یعنی مجموعه‌های کلمات، وقتی زیاد با یکدیگر بمانند فاسد می‌شوند، دِژنره می‌شوند. مثل ازدواج‌های درون خانوادگی که اگر چندین نسل پشت سرِ هم با یکدیگر ازدواج کند ممکن است فسادی در نسل حاصل شود. در مورد همنشینی کلمات هم چنین است، پس از مدتی کلمات در اثر هم‌نشینی، نه تنها فاسد بلکه عقیم می‌شوند، هیچ تأثیری در خواننده و شنونده ندارند، باید خانواده‌های تازه‌ای را با خانواده‌های دیگری در کنار هم نشاند و ازدواج میان خانوادگی را به‌ازدواج برون خانوادگی بدل کرد تا فرزندان سالم به‌حاصل آید و به تعبیرِ صورت‌گرایانِ روسی برانگیخته[1] شوند.[2] در زبان فارسی کلماتی از نوع مثلاً: مذهب، دین، خانواده، اجتماع، قبیله، شریعت، طایفه، یک خانواده‌اند یا یک شبکه‌اند و آنقدر در طول زمان در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و با هم ازدواج درون خانوادگی داشته‌اند که همنشینی آنها به‌هیچ وجه، ایجاد زبان شعری نمی‌کند، همچنین کلماتی از نوع باران و خزه و موج و خیزاب و آب و دریا در محدوده‌هایی که دارند بازده زبانی آنها، در جهت خلق شعر، ضعیف شده ولی اگر شاعری آگاهانه واحدهایی از خانوادهٔ اول را با خانوادهٔ دوم، حتی بدون نیاز حسّی و عاطفی، ترکیب کند، نوعی زبان شعر به‌وجود می‌آید:

مذهبِ آب‌ها، دینِ باران، خانوادهٔ امواج، قبیلهٔ خیزاب، و شریعتِ دریا، و طایفهٔ

---

1. motivated

۲. بنگرید به: Victor Erlich, *Russian Formalism*, p. 198.

خزه‌ها، اینها همه واحدهایی هستند که چون برای نخستین بار با یکدیگر ازدواج برون خانوادگی کرده‌اند، در نگاه اول و تا حدّی تأثیر شعری در شنونده و خواننده دارند.

در شعر فارسی بعد از سال‌های چهل فاوامیزی[1] گسترش یافت، یعنی کاربُردِ زبانی که در آن مذهب آب، و خانوادهٔ امواج، و طایفهٔ خیزاب و امثال آنها رواج گرفت و به حد شیوع رسید (به‌طور مصنوعی و بی‌هیچ بار عاطفی در مجموعهٔ دریایی‌ها، و در حد شعرهای بلند و پرعاطفه از فروغ فرخزاد و سهراب سپهری (به‌خصوص در حجم سبز و قسمت‌هایی از صدای پای آب و مسافر) و این شکستن سُنّت ازدواج درون خانوادگی و ایجاد شبکه‌های جدید همنشینی، از طریقِ فاوامیزی کاری بود که بیش و کم به‌تأثیر سن ژون پرس در زبان فارسی رواج یافت.

هرکس حتی ترجمهٔ شعرهای پرس را خوانده باشد، این خصوصیت همنشینی نظام کلمات و شبکه‌های الفاظ را به‌خوبی در آنها می‌تواند مشاهده کند. من نخستین بار که ترجمهٔ انگلیسی Anabasis سن ژون پرس را که به‌وسیلهٔ ت.اس. الیوت ترجمه شده است، خواندم متوجه این خصوصیت کار پرس شدم و در مجموعهٔ دریائی‌های او[2] این خصوصیت بارزتر است. پرس غالباً یک طرف عناصر شعرش را از طبیعت و یک سوی را از زندگی جدید می‌گیرد، حتی عناوین دیوان‌های شعر او گواه این امر است.

تأثیر پرس بر زبان شعر فارسی در سال‌های بعد از چهل، از لحاظ ایجاد راه‌های تازهٔ نظام شبکه‌های الفاظ، دارای کمال اهمیت است.

دربارهٔ زبان شعر امروز

یکی از ظریف‌ترین نکاتی که در حوزهٔ علوم انسانی نتایج درخشانی را به بار آورده، توجهی است که در این علوم به مسألهٔ Diachronic - synchronic شده است. اصل این

---

۱. «فاوامیزی» به معنی hybridization صورتگرایان روس این اصطلاح را از علومِ طبیعی مانند گیاه‌شناسی گرفته‌اند و در چشم‌اندازهای گوناگون از آن بهره بُرده‌اند. فاوامیزی آن است که از ترکیبِ دو ژنِ متفاوت موجودی زنده به دست آید، مثلاً دو نوع درخت متفاوت را پیوند زنند و درنتیجه میوه‌ای درشت‌تر و شاداب‌تر به دست آید. فاوامیزی = فاوا (مختلف / اختلاف) + آمیزی، با حذفِ یکی از دو «آ».

2. Sea marks (= Amers)

ابداع، و کشفِ این چشم‌اندازِ بسیار مهم، از اندیشه‌ها و درس‌های زبان‌شناسِ برجستهٔ سوئیسی، فردینان دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) به حاصل آمده است. دو سوسور نخستین کسی است که توانسته است موجودیّتِ «در زمانی» زبان را از موجودیّتِ «همزمانی» آن جدا کند. می‌گویند معمّا چو حلّ گشت آسان شود. وقتی شما با نظریهٔ دو سوسور آشنا می‌شوید، می‌گویید این مطلب را من هم می‌دانستم امّا...

تمام قضیّه در همین «امّا» نهفته است. کشفِ دو سوسور امروز در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی آثار درخشانی به بار آورده است؛ چه در جامعه‌شناسی، چه در مردم‌شناسی و چه در نقدِ ادبی و مطالعات مربوط به سبک‌شناسی.

برطبق این نظریّه، به زبان بسیار ساده، می‌توان گفت که هر زبانی دو نوعِ موجودیت دارد: یکی موجودیّتِ تاریخی و مستمری که از آغاز پیدایش تا «اکنون» دارد و دیگری موجودیتِ «کنونی» آن که خود یک دستگاهِ کامل و یک منظومهٔ مستقل صرفی و نحوی و واژگانی است. مثلاً زبان فارسی دری، همین زبانی که شاعرانش از رودکی تا فروغ فرخ‌زاد و نویسندگانش از بلعمی تا صادق هدایت، حوزهٔ تاریخی هزار و دویست ساله‌ای را تشکیل می‌دهند، یک موجودیت صرفی و نحوی و واژگانی در آثار هدایت و فروغ دارد و یک موجودیتِ تاریخی (شامل انواع واژگان‌ها، و ترکیب‌های گرامری) که از رودکی و بلعمی تا هدایت و فروغ را شامل می‌شود.

از بابِ تمثیل می‌توان موجودیتِ تاریخی زبان را به صفحه‌ای کاغذ که در آن سطرهای بسیاری از بالا تا پایین نوشته شده تشبیه کرد و موجودیتِ همزمانی یا synchronic آن را به آخرین سطری که صفحه با آن تمام می‌شود و از باب تمثیل می‌توان گفت که مردم هر دوره‌ای در گفتار و نیازهای زبانی خود با همان سطر آخر سر و کار دارند. نحو و صرفشان، همان نحو و صرف سطر آخر است و واژگانشان نیز همان واژگانِ سطر آخر، و به سطرهای دیگری که بر روی این صفحه دیده می‌شود، هیچ احساس نیاز نمی‌کنند، اصلاً چنان است که گویی آن سطرهای پیشین را نمی‌بینند.

امّا ادیب و شاعر، و هرکس که با ساحَت‌های هنری زبان سر و کار دارد، بیش و کم خود را محدود در سطر آخر این صفحه نمی‌داند بلکه به‌تناسبِ نیازهای روحی و جمال‌شناسانهٔ خویش از سطرهای دیگری که بر روی این صفحه وجود دارد استفاده

می‌کند. فرض کنید در سطر آخر این صفحه، یعنی در فارسی معاصر، برای جسمِ شفّافی که قاب پنجره آن را احاطه کرده فقط «شیشه» گفته می‌شود. هرکس به فارسی معاصر سخن بگوید خواهد گفت «شیشهٔ پنجره شکست». هیچ‌کس در گفتارِ عادی و روزمرّهٔ خویش، برای القاء این مفهوم از کلمهٔ دیگری جز «شیشه» استفاده نخواهد کرد، امّا در ادوار تاریخی این زبان از رودکی تا اکنون: شیشه، آینه، آبگینه و کلماتی دیگر برای آن رواج داشته و حتی همان «آینه» هم به صورتِ اِینه، آینه و آیینه، متفاوت به کار می‌رفته است. همین تمثیلِ زبان و ساحَت‌هایِ «تاریخی» و «معاصر» آن را در موردِ تمام میراثِ فکری و فرهنگیِ یک قوم می‌توان مورد نظر قرار داد. آن‌که در تفکرِ فلسفی فقط به یک فلسفه یا تفکر امروزی توجه دارد و آن‌که به مجموعهٔ تفکر فلسفیِ حاکم بر تاریخ تحولات اجتماعی یک قوم یا یک ملّت، و بر همین قیاس، آن‌که به ضرب‌المثل‌های رایج امروزی اشارت می‌کند و آنکه به مجموعهٔ امثال و حکمِ موجود در طولِ تاریخ فرهنگ یک قوم. همهٔ کسانی که یک پدیدهٔ فرهنگی را در ساحتِ تاریخیِ آن می‌شناسند ــ گرچه این شناخت امری است نسبی و ذاتِ مراتبِ تشکیک ــ باکسانی که آن را فقط در ساحتِ معاصرِ آن می‌شناسند، مصادیق این تقسیم‌بندی خواهند بود: آن‌که با زبان معاصرْ رفعِ حاجت می‌کند و آن‌که با زبان تاریخی سروکار دارد؛ آن‌که با اعتقادات دینی حاکم بر اکنونِ جامعه سروکار دارد و آن‌که با موجودیتِ تاریخیِ دین در طول تاریخ؛ و برهمین قیاس یک‌یک شاخه‌های معرفت و آگاهی انسانی که یک ساحتِ «عصری» دارند و یک ساحتِ «تاریخی».

من در این یادداشت که مقدّمهٔ آن از ذی‌المقدمه‌اش طولانی‌تر شد می‌خواهم به یک نکتهٔ خاص در شعرِ معاصر و شاید هم تاریخ شعر فارسی از آغاز تا امروز اشاره کنم. نکتهٔ موردِ نظر خودم را از مقایسهٔ فروغ و اخوان آغاز می‌کنم و فروغ را یک شاعر «همزمانی» در نظر می‌گیرم و اخوان را یک شاعرِ «درزمانی». شما اگر شاهکارهای فروغ را که در تولدی دیگر و ایمان بیاوریم... انتشار یافته و شاهکارهای اخوان را که شعرهای نو او در زمستان و آخر شاهنامه و این اوستا است با هم مقایسه کنید، بی‌درنگ متوجه این نکته می‌شوید که فروغ فقط یک شاعر «همزمان» است و نشانه‌های «درزمانی» در کارِ او ــ در شاهکارهای او ــ بسیار نادر و در حکم معدوم است. فروغ، کسی است که فقط «سطر»

آخر صفحه را به رسمیت می‌شناسد و به دیگر سطرهای آن کاری ندارد اما اخوان در شاهکارهای خویشِ شاعری «درزمان» است و می‌کوشد با تمامِ سطرهای این صفحه ـ که رمزی از کُلِّ موجودیت تاریخی زبان فارسی است ـ سروکار داشته باشد. در حوزهٔ دیگر ساحت‌های فرهنگی نیز همین حکم میان این دو شاعر بزرگ مصداق دارد. فروغ به اندیشهٔ تاریخی و ذهنیّت فلسفی و اساطیری و دینیِ ما به اعتبارِ جانبِ diachronic آن بسیار کمتر سروکار دارد، در صورتی که آنچه اوج شاهکارهای اخوان را تشکیل می‌دهد شعرهایی است که در آن با تمامِ ساحات فرهنگ و زبان سروکار داریم.

در این‌جا، به هیچ وجه قصد ما داوری در باب نیک و بد این دو نوع شاعر و هنرمند نیست. تصور می‌کنم اگر صفحاتی را به تحلیلِ این موضوع سیاه کنیم به این نتیجه خواهیم رسید که «گروهی این، گروهی آن پسندند». امروز هم که تیراژهای وسیعِ شعرِ این دو شاعر بزرگ روزبه‌روز بر وسعتش افزوده می‌شود، خریداران این نسخه‌ها را افراد فراوانی از دو سوی این «پسند» تشکیل می‌دهند: آنها که فقط حاضرند با آخرین سطر این کاغذ رابطه برقرار کنند و هنر را فقط در آن سطر قابلِ التذاذ apprication بدانند و کسانی که می‌کوشند آن را در تمام سطرها و در کل صفحه ادراک کنند. با کم شدن سواد و فرهنگ سنتیِ جوانان و بسیاری دلایل دیگر، تردیدی نیست که هواداران «سطر» آخر روزبه‌روز بیشتر می‌شوند ولی سؤالی که باقی خواهد ماند این است که در درازمدت چه خواهد شد؟ آیا کار به جایی خواهد رسید که تمام طرفداران هنر شعر، فقط در سطر آخر این صفحه احساس لذت کنند یا همیشه کسانی خواهند بود که بکوشند شعر را در ارتباط با کل این صفحه و تمام سطور نوشته بر آن ادراک کنند.[1]

نظرهٔ اولیٰ ـ که نظرهٔ حمقاست ـ حکم می‌کند که روزی خواهد رسید که فقط سطر آخر این صفحه اعتبار داشته باشد و دیگر کسی با سطرهای پیشینِ آن ارتباط برقرار نکند، امّا واقعیت چیز دیگری است و تاریخِ تحولات و تکامل ادبی بشر نشان می‌دهد که اگر شعری به معنی دقیق کلمه شعر باشد، چه شاعرِ آن synchronic باشد و چه

---

۱. در قرن نوزدهم چنین نزاعی میان ناقدان و ادیبان روس نیز وجود داشته است *Russian Formalism*, by V. Erlich, p.263 و رمزگرایانِ روس در آستانهٔ قرن بیستم معتقد بودند که شکوفاییِ شعر وقتی حاصل می‌شود که زبانِ شعر از حدِّ زبان محاورهٔ عصر فراتر رود. *Russian Symbolism*, by James West, p.73.

diachronic، هردو در تاریخ باقی خواهند ماند و احتمالِ استمرارِ بیشترِ آن‌که «درزمانی» است افزون‌تر است تا آن‌که همزمانی است.

ممکن است بپرسید: چرا؟ پاسخ بسیار ساده و در عینِ جال پیچیده و دشوار است؛ چون شعر یک پدیدهٔ فرهنگی است و فرهنگ یک «واحدِ» تاریخی است، هرچه این جنبهٔ تاریخی عمیق‌تر باشد بقا و استمرار شعر ــ که یکی از وجوهِ آن است ــ بیشتر خواهد بود.

مثالی بزنم از گذشته. شاعران سبک هندی از آن دسته شاعرانی هستند که بیشتر کوشیده‌اند «همزمانی» باشند، ولی حافظ و سعدی و نظامی و خاقانی سعی در آن داشته‌اند که بیشتر «درزمانی» باشند. امروز ما در زنجیرهٔ تکاملِ تاریخیِ شعر فارسی برای گروهِ «درزمانی‌ها» ارزش بیشتری قائلیم. این موضوعِ شاعر «همزمان» و شاعر «درزمان» را از دیدگاه دیگری هم می‌توان مورد نظر قرار دارد:

اگر به همان تمثیل «سطر» و «صفحه» بیندیشیم می‌توانیم بگوییم که در عصرِ ما شادروان امیری فیروزکوهی و تمام هندی‌گویان به سطرهای ۱۱ و ۱۲ این صفحه نظر دارند ــ فرض کنیم هر قرنی یک سطر را تشکیل می‌دهد و ما در دورهٔ اسلامی زبان دری ۱۴ سطر در این صفحه داریم ــ و ادیب پیشاوری به سطر ششم (عصر خاقانی و نظامی) نظر دارد و اصلاً خود را از سطرِ آخر بی‌نیاز می‌داند و افراشته و فروغ فقط با سطر آخر سروکار دارند و پروین بیشتر با سطرهای ۵-۶ سروکار دارد و ایرج با سطر آخر و سطر هفتم، که سطر سعدی است. می‌توان شاعرانی را در نظر گرفت که به یکی از سطرها تعلق خاطر بیشتری دارند و در مجموع شاعرانی نیز هستند که کوشیده‌اند از تمام سطور هوشیارانه بهره برند. به نظرم بهار و تا حدی اخوان ــ به شیوهٔ معتدل‌تر و هوشیارانه‌تری ــ با کل صفحه سر و کار دارند. البته در این‌جا من توجهم به شاهکارهای این دو شاعر است وگرنه بهار قطعاتی دارد که در آن فقط با سطر چهارم این صفحه سر و کار دارد مثل قصیدهٔ:

ز میغ اندر جهد هزمان درخشا　　شود میغ از درخشیدنش رخشا

که عین زبانِ رودکی است و در استقبال او[1]

۱. دیوان بهار، چاپ اول توس، ۱۳۶۸، ج ۱، ۵۷۸-۵۷۹.

و اخوان نیز همچنین. امّا اخوان در «آنگاه پس از تندر» و «کتیبه» کوشیده است با تمام سطرهای این صفحه ارتباط برقرار کند و صفحه را در اینجا تنها در مقولهٔ «زبان» نگیریم بلکه مجموعهٔ میراث فرهنگیِ قوم ایرانی بدانیم و از جمله زبانِ آن، که زبان فارسی و زبان مشترکِ اقوام ایرانی است.

اگر در آینده، زبان (نحو و صرف و واژگان) و حوزه‌های فرهنگیِ شعرِ شاعرانِ ایران را به تجزیه‌های کامپیوتری بدهند، خواهند دید که در آن سوی خلاقیّت شخصی و نیازهای روحی، هر شاعری بیشتر با کدام سطر این صفحه سر و کار دارد و در کل به دست خواهند آورد که بزرگان تاریخ شعر فارسی چه کسانی هستند، آنها که با سطرِ آخر سر و کار دارند یا آنها که با تمام سطرها یا آنها که با سطرهای خاصی از مجموع چهارده سطر سر و کار دارند.

شمِّ طبیعی و درکِ غریزی من و حاصل آشنائیم با تاریخِ تحوّلاتِ شعر فارسی، به من می‌گوید که در آن سوی نبوغ شخصی، آنهایی موفق‌ترند که با تمام سطرها سر و کار دارند.

استغراق مطلق در سطرِ آخر یک خطر عمده دارد و آن این است که در درازمدت فراموش شود، زیرا زبان، هم در حوزهٔ واژگان و هم در حوزهٔ نحو و صرف، پیوسته در حالِ انتخاب و تغییر است و ادبیات جاودانه آن ادبیاتی است که بر مشترکاتِ ادوارِ مختلف زبان تکیه می‌کند. حال اگر شعری باشد که فقط به یک دورهٔ خاص زبانی وابسته باشد، از آنجا که تمامیِ وجوهِ این زبان (این مرحله یا این سطر) مسلماً در آینده موردِ گزینش نمی‌تواند باشد، این خطر را دارد که از یاد برود، امّا آن که از میانِ «سطر»ها ــ با احتیاط و اعتدال ــ وجوهی را برمی‌گزینند که موردِ استفادهٔ همهٔ نوابغ بوده است، تکیه‌گاهی برای بقای خویش در اختیار دارد.

فرض کنیم که «رفتمی» به‌جای «می‌رفتم» مربوط به سطرهای چهارم این صفحه باشد ولی از آنجا که در سطر هشتم، که سطرِ عصرِ حافظ است، به وسیلهٔ او هم انتخاب شده و مُهرِ تأیید بر آن خورده است، تضمینی از نبوغِ حافظ دارد که به‌سادگی افراد یک ملت و تاریخ حاضر نیستند آن را به فراموشی بسپارند، زیرا به‌ناچار در شعر حافظ آمده است و از طریقِ او در شعرِ دیگران هم شناخته خواهد ماند.

تا اینجای این نوشته را نوشته بودم و قصدم این بود که هرچه هست در همین جا تمام شود ولی دو نکته، بعد از خواندنِ آن، به ذهنم رسید که یادآوری آنها را ضروری می‌دانم:

در تمثیل صفحه و سطر، که در بابِ موجودیت «معاصر» و موجودیت «تاریخیِ» زبان آوردم، باید این نکته افزوده شود که این مسأله امری است «نسبی» و «سطرِ آخر» خود می‌تواند تبدیل به صفحه‌ای شود که در آن سطرهای بسیاری وجود دارد؛ مثلاً اگر شعر فروغ را در قیاس با اخوان، که با تمام سطرهای این صفحه سر و کار داشت، برخاسته از سطرِ واپسینِ این صفحه دانستیم، نباید به معنیِ این باشد که این حکم مطلق است، زیرا فروغ هم به‌طور خالص در سطر آخر نایستاده، بلکه بهره‌هایی از سطرهای پیشین صفحه نیز دارد، ولی در میان شاعران بزرگ نوپرداز، بیش از هرکس دیگری موجودیت خود را در سطر آخر استواری بخشیده است؛ امّا «سطر آخر» خود چیزی است نسبی.

اینجا همان چیزی مطرح خواهد شد که به آن «زبان معیار» می‌گویند و زبان معیار نمی‌تواند صددرصد برخاسته از سطرِ آخر این صفحه باشد، بی‌گمان اجزایی از سطرهای دیگر را نیز در خود خواهد داشت. فرض کنیم فروغ اگر می‌خواست واقعاً با سطر آخر سر و کار داشته باشد، ظاهراً به جای:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی است
که ترا در خود تکرارکنان
به سحرگاهِ شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد بُرد

لازم بود بگوید:

تمومِ هستی من
یه آیهٔ تاریکیه
که تو رو هي تو خودش
به سحرگاه ...

«سطرِ آخرِ واقعی» شاید چنین چیزی باشد.[1]

---

۱. صورتگرایان روس، در اوایل قرن بیستم، به این نکته توجه داشته‌اند که «هم‌زمانیِ» خالص امری است ←

نکتهٔ دیگر، جغرافیای زبان است، وقتی می‌گوییم سطر آخر صفحهٔ زبان فارسی، باید مشخص کنیم که فارسی همزمانیِ کجا؟ شیراز؟ یا تهران؟

اگر گفتیم تهران، به دلیل مرکز بودن و ...، باز اول بحث خواهد بود که فارسی همزمان تجریش یا شهر ری یا چاله‌میدان، اینها هرکدام سطرِ آخری ویژهٔ خود را دارند. بنابراین تا بی‌نهایت عنصرِ زمان و مکانْ امرِ نسبیّت را گسترش می‌دهد. اگر بخواهیم خیلی در سطر آخری واقعی شعر بگوییم، شعری خواهد بود که چند ماهی بیشتر نتواند عمر کند؛ چون سطر آخر ــ در این چشم‌انداز ــ چیز بسیار بسیار کم‌عمری خواهد بود و اگر یک تن از مردم صد سال پیش عودلاجان یا چاله‌میدان زنده شود و به زبان خویش، که برای او سطرِ آخر صفحهٔ فارسی است، سخن بگوید شاید هیچ‌کس از ما چیزی از آن سر در نیاورد.

← مبهم. یوری تنیانو Yu. Tynyanov و رومن یاکوبسون R. Jakobson در مقالهٔ «مسائل تحقیق در ادبیات و زبان» بدین نکته پرداخته‌اند. بنگرید به:

Russian Poetics in Translation, No. 4, translated by Ann Shukman, p. 49.

سفر از سنّت به نوآوری

خِـرَد چیـره بـر آرزو داشتم
جهان را به کم‌مایه بگذاشتم

ادیب پیشاوری

با این کـه ادیب پـیشاوری، شـاعری است ضـدِ مشـروطیت و از ایـن دیـدگاه در مـیان معاصرانش چهره‌ای است منحصر به‌فرد و با این که شـعرش در حـدّی از پـیچیدگی و گره‌خوردگی با دانش‌های گوناگون است که کـمتر کسـی در ایـن روزگـار، پـایه و مـایهٔ بهره‌وری از این گونه سخن را دارد، با این‌همه نمی‌توان در باب شعر این روزگار سخن گفت و از سیداحمد ادیب پیشاوری (متوفی ۱۳۰۹هـ‌ش) یاد نکرد. ادیب در یکـی از ابیات منظومهٔ بلند قیصرنامهٔ خویش فرموده است:

کسی کو ز دانش بـرد تـوشه‌ای جهانی‌ست بنشسته در گـوشه‌ای

این بیت که بسیاری از اهل ادب آن را از فردوسی و یا نظامی می‌شناسند، البته سرودهٔ این انسان والای چند قرن اخیر است و از تجربهٔ شخصیِ گوینده‌ای سرچشمه گرفته است که حقّا اعتقاد داشته است او خود جهانی است بنشسته در گوشه‌ای.

کسانی که فیض دیدار او برای ایشان حاصل شده بوده است و سعادت آن را داشته‌اند که محضرِ او را دریابند امثالِ علامهٔ قزوینی، بدیع‌الزمان فروزانفر، علی‌اکـبر دهـخدا و تمامی بزرگان سیاست و ادب قرن حاضر از قبیل وثـوق‌الدوله و فـروغی و تـیمورتاش همگان اعتراف کرده‌اند که ادیب پیشاوری، تافتهٔ جدابافته‌ای بوده است که فرهنگِ ایران زمین در سدهٔ اخیر، به خویش دیده است؛ مجموعهٔ نادری از بالاترین مدارج «فضل و فضیلت». فضلی که از حدود عصرِ مغول به‌بعد کمتر کسی از آن پایه و مایه از علوم ادب و ریاضی و نجوم و منطق و فلسفه برخوردار بوده است و فضیلتی که یادآور افسـانه‌های تذکرةالاولیاء عطار است در وارستگی و زهد و بی‌نیازی و مناعتِ طبع. مردی از این گونه را در نظر آورید که با این گونه تشخّص‌ها، همواره نگران شکل‌گیری سیاست و جـهان

باشد و لحظه به‌لحظه تاریخ عصر را تعقیب کند و در شعرِ خویش، از پس پردهٔ زبانی فنی، بازتاب دهد.

پارادوکس بزرگ زندگی ادیب پیشاوری در همین جاست که از یک سوی همه عمر با زهدی شبیه زهد ابوذر زیسته و از سوی دیگر قلبش با تمام جریان‌های سیاسی عصر تپیده است؛ مردی که در تمام عمر یک دست لباس بیشتر نداشت، و همان را می‌شستند و می‌پوشید و هیچ گونه تعلقی به‌هیچ چیز از این جهان نداشت، با این‌همه، حوادث تاریخ و جبهه‌گیری‌های جهان را در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و آغازِ قرن بیستم همواره تعقیب می‌کرد.

کسانی که دیوان ادیب را در پیش چشم داشته باشند، در شگفت می‌شوند از اینکه می‌بینند او در شعرش از یک سوی، نگرانِ پیروزی یا شکستِ قیصر آلمان است و از سوی دیگر با زبان خاقانی، در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم سخن می‌گوید. این پرسش از دل بسیاری از خوانندگان هوشمندِ دیوان او می‌گذرد که ای بزرگ! ای حکیم! این شعرها را برای چه کسی می‌گویی؟ چند تن در روی کرهٔ زمین می‌توانند این شعرها را بفهمند و از آن لذّت ببرند؟ البته او پاسخِ خویش را، در طیّ سالها اندیشه، آماده کرده بود. وقتی شاگردِ او علی عبدالرسولی همین سخن را، در مورد بیتی از ابیاتِ یکی از قصایدش با او در میان نهاد، و گفت: «این شعر را از هزاران نفر یک تن بیشتر نخواهد فهمید»، ادیب فرمود: «من این شعر را برای همان یک تن گفته‌ام!» و این پاسخ قاطعِ او، فَوَران احساسِ ژرف و شگرفِ کسی است که هفتاد سال شب و روز به‌قلمروهای بیکران فرهنگِ باستانی شرق اسلامی اندیشیده بود و به‌این نتیجه رسیده بود که «هنر» ویژهٔ «خواص» است و عامهٔ مردم را از آن بهره‌ای نیست.

دیوان ادیب، در کنارِ دیوان خاقانی و انوری، یکی از دشوارترین متون نظم زبان فارسی است. او چنان که در جای دیگر یادآور شده‌ام، خاقانیِ دیگری بوده است که از قرن ششم هجری به‌پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم میلادی پرتاب شده بوده است. با این‌همه در اعماق این متن دشوار، همواره دلی را در تپیدن، می‌توان دید که دلِ انسان عصرِ اوست؛ از یک سوی می‌گوید:

خرد چیره بر آرزو داشتم   جهان را به کم‌مایه بگذاشتم

و از سوی دیگر، هواپیماهای آلمانی را در جنگ جهانی اول، تعقیب می‌کند که در آن پیکارِ جهانی و سرنوشت‌ساز چه می‌کنند.

مرحوم علی عبدالرسولی در این باره نوشته است: «مخصوصاً علاقهٔ مفرط به‌سیاست داشت و غالباً با هرکس در این باب سخن می‌گفت. حُبّ وطن و عشق به‌استقلال مملکت، مذهب و سیرتِ او بود. هیچ گناهی را بزرگتر از خیانت به‌وطن و تمایلِ به‌اجانب نمی‌دانست؛ چنان که اغلبِ قصاید و مثنویاتش در این زمینه و راجع به‌این موضوع است.»

خوانندهٔ این یادداشت، از این پارادوکس در شگفت می‌شود امّا این پارادوکس، تکرارِ قصه‌ای ممکن است که در تاریخ زهد و تصوفِ اسلامی و شاید هم عرفانِ مشرق زمین سابقهٔ چندهزار ساله دارد. این زاهدانِ واقعی، از امثال ابن‌ادهم و بایزید گرفته تا افسانهٔ بودا، غالباً امری دنیوی و تمایلی این جهانی، وادار به‌زهدشان کرده است. در گوشه و کنارِ کرامات و احوال و اقوال آنان، ناخودآگاه، آن زمینهٔ دنیوی، گاه خود را آشکار می‌کند و ادیب، بی‌آنکه دعوی زهدی از این دست که صوفیان در راه آن کوشیده‌اند، داشته باشد، با ایشان در این امر شریک بوده است و «ترکیب زهد و سیاست» که مرکزِ روحی و پارادوکسیِ وجود او را تشکیل می‌دهد از نخستین سالهای نوجوانیِ او سرچشمه می‌گیرد که در جنگ و درگیری با نظامیان دولت انگلیس، در پیشاور، گروهی از نزدیک‌ترین افراد خانوادهٔ او (پدر و عموزاده‌ها و دیگر عزیزان) قتل‌عام شدند و او با مادرش از این مهلکه جان سالم به‌در بُرد و به‌بخش‌هایی از خراسان گریخت و سپس به‌ایران آمد و متجاوز از هفتاد سال از عمر نود ساله‌اش را در ایران سپری کرد و عملاً ایرانی زیست امّا کینهٔ خویش را نسبت به انگلستان تا واپسین دَمِ حیات از یاد نبرد و آرزوی انتقام گرفتن از ایشان را همواره در دل می‌پروراند. ادیب، با مشروطیتِ ایران نیز از این روی مخالف بود که مشروطه را در جهت میل و منافع انگلستان می‌دید. شاید او تنها شاعرِ عصر مشروطیت ایران باشد که برای شیخ فضل‌الله نوری مرثیه گفته است؛ مرثیه‌ای شیوا و دل‌انگیز به‌زبان عربی:

لازالَ مِن فضل اللالِهِ وَ جُودِهِ   جَودٌ یَفیضُ علیٰ ثراکَ هَمُولا

و در آن بیتی دارد که ترجمه‌اش چنین است: «آنان که طناب دار را به‌گردنِ تو افکندند

قصدشان تو نبودی، می‌خواستند که طناب را در گردن لا اِلهَ اِلّا الله و کلمهٔ توحید درافکنند» و قصیده‌ای دیگر به‌عربی دارد که در نکوهش و لعنِ آخوند ملامحمد کاظم خراسانی است؛ همان مرجع تقلیدی که فتوای مشروطیت را صادر کرد. ادیب در حق او گوید، البته بدون تصریح به‌نام او ولی با کنایه‌ای ابلغ از تصریح که:

فلتصرف اللعنَ مِن تیمٍ و عدنان　　و مِنْ عَدِیٍّ لِعِلْجٍ من خراسان
فلا عفا الغافر الدّیان سیّئةً　　عنه و اَلْبَسَهُ سِربال قطران
قد قیل مجتهدٌ هذا فقلتُ نعم　　قد جَدَّ مجتهداً فی طَمس فرقان

روی همان کینه و احساس انتقام‌جویی نسبت به‌انگلیس‌ها بود که در صف‌آرائی‌های نظامی جهان، دلش همواره با دولت‌هایی بود که با انگلستان در تعارض بودند؛ ستایشی که از دولت آلمان و قیصر آلمان می‌کند، در حقیقت مرهمی است که بر زخمی کهن‌سال می‌نهد؛ آنجا که در پایان قصیدهٔ معروفش دربارهٔ قیصر آلمان می‌گوید:

گر آلمانی شاعری، مانندِ مانی ساحری　　ارتنگ‌آسا دفتری پردازد از امثال‌ها
تا مدحتِ قیصر کند برنام وی دفتر کند　　تفصیلش از گوهر کند وز اخترش اجمال‌ها
چون بیند این دیبای من دیبای دهرآرای من　　دورافتد از صحرای من از حُسنِ این منوال‌ها

و بلافاصله در پایان همین قصیده، دَفْعِ دخلِ مُقدّر می‌کند و به‌معترضانی که ممکن است بگویند چنین زبان و بیان و اسلوبی آیا در این روزگار می‌تواند خریدار داشته باشد و آن هم در مدح قیصر آلمان که شاید یک کلمه هم از این کلمات برای او مفهوم نیست، می‌گوید:

با شوره خُرسندند اگر قومی ز دریا بی‌خبر　　بردانشی مردم گذر بگذر ازین جُهّال‌ها

و در قصیده‌ای دیگر به‌استعمار بریتانیا در هند حمله می‌آورد که:

آسمان منشورِ اَمن و دهر طُغرایِ اَمان　　درنَوشت و محوکرد آنجا که او فرمانرواست
تا شود پُر دَرّهٔ برطانوی از گندمین　　مرزِ هندُستان تنور و مرد هندو نانواست

برروی هم دیوان ادیب با تمام صورتگراییِ بیش از حدّی که در آن دیده می‌شود و با همه زبان پیچیده و سرشار از اشاراتِ تاریخی و لغوی و قرآنی و حدیثی و حکمی و فلسفی و کلامیِ آن، دیوانی است لبریز از نفرت نسبت به‌انگلستان و استعمار بریتانیا و آرزوی شکست ایشان و پیروزی دشمنان ایشان از قبیل دولت آلمان و دولتِ عثمانی و...

ادیب، علاوه براینکه دیوان قصاید خویش را مشحون از مدح قیصر آلمان کرده است، منظومه‌ای در وزن و اسلوب شاهنامهٔ فردوسی در چهارده هزار بیت سروده و آن را قیصرنامه نام نهاده است که سراسر آن مدیحِ قیصر آلمان است. او در سرودن این‌همه شعر در مدح قیصر، سرِ سوزنی چشم‌داشت مادی نداشته است، تنها به‌عنوان یک جهاد یا یک نبردِ انسانی، کوشیده است قیصر را ــ که دشمن انگلستان بوده است ــ تا آنجا که می‌تواند یاری دهد گیرم با زبانی که در تمام روی کرهٔ زمین جز چند ادیب حرفه‌ای از بزرگان ادب ایران زمین، هیچ کس دیگر از این مدایح سر درنیاورد.

در شعرِ او گزارش فجایع بریتانیا در هند و وصفِ سیطرهٔ استعمار بریتانیا بر آسیا فراوان دیده می‌شود امّا به‌هیچ وجه روحیهٔ تسلیم در آن وجود ندارد. او همواره خود را در نبردی بی‌امان رویاروی استعمار بریتانیا و فجایع سیاست ایشان می‌بیند و چنان است که گویی، در درون خویش سنگر گرفته است تا این خصمِ جهانخوار را از پای درآورد. این جهانِ در گوشه نشسته، که در پناهِ زهد و هنرِ خویش ایستاده، یک دم از این پیکار و صف‌آرایی غفلت نمی‌ورزد. در تمامیِ آثار بازمانده از او، نهان و آشکار، تأثیر این نبرد معنوی را می‌توان مشاهده کرد و این یکی دیگر از وجوهِ زندگی پارادوکس‌گونهٔ اوست که «جهان را به‌کم‌مایه بگذاشته» و از سوی دیگر در همهٔ لحظه‌هایش سرگرم این پیکار است.

یکی دیگر از وجوهِ حیاتِ پارادوکسیِ ادیب پیشاوری، نوع تعلق خاطری است که از یک سوی با مثنوی مولانا داشت و از سوی دیگر شیفتهٔ طنطنهٔ الفاظ و ساخت و صورت‌های شعری خاقانی بود؛ دو دنیای دور از هم! این نکته را، جای دیگر یادآور شده‌ام که در طول قرون اخیر کمتر کسی، از آنها که اطلاعی از احوالشان برجای مانده است، به‌اندازهٔ ادیب پیشاوری استغراق در مثنوی داشته‌اند. به‌گفتهٔ همدم و شاگردش علی عبدالرسولی او در سراسر عمر، وِرْدش مثنوی معنوی بوده که تمامی شش دفتر را، در حافظه داشت. در تمام مدت بیداری، روز و شب مثنوی را زیرلب زمزمه می‌کرد «اوقاتش عموماً مصروف مطالعه و تکرار محفوظات خود بود حتی در راه رفتن هم از خواندن باز نمی‌ایستاد و به‌سبب کم‌خوابی که داشت تا دو ثلث از شب و گاهی تا هنگام سحر، با لحنی مخصوص، به‌خواندن شعر مترنم بود به‌طوری که شنونده، به‌استراقِ سمع هم نمی‌توانست تمیز کلمات دهد و از این کار ابداً خسته و ملول نمی‌شد، بیشتر

مثنوی می‌خواند و گاهی قصاید عربی. قصهٔ حافظهٔ او مشهور و حدیث آن مستفیض است» با این‌همه استغراق در مثنوی که از جوانی این موهبت نصیب او شده بود، ادیب در ساخت و صورتِ شعر، بیشتر به خاقانی و اسلوب او نظر داشت. به‌هنگام قرائت دیوان او غالباً خواننده از یاد می‌بَرَد که آنچه پیش روی دارد دیوان یک شاعر قرن اخیر است یا دیوانِ خاقانی است؟

ادیب پیشاوری در شعر و زندگیِ خویش، سخنگوی آن دسته از دردمندان فرهیختهٔ ایرانی است که رهایی از استعمار بریتانیا را جز از طریق نزدیک شدن به‌دولت قدرتمندی از جنس آلمان و آمریکا، نمی‌توانسته‌اند تصور کنند و برای رهایی از این کابوس، چنگ در دامنِ هرقدرتی می‌زده‌اند:

ریشهٔ بس خانمان‌ها کَنْد در ایران زمین　　کَنْده چون ریواج بادا زین بنا هر اُستُنی!
گو فرو کُنِ بندبند اندر تنش رُمحِ بلا　　گر که از امریک خیزد ور که باز از برلنی

ببینید با چه زبانی آرزوی نابودی جزایرِ بریتانی را می‌کند:

گر فرو رفتی به آبْ اندر چه بودستی زیان　　این شیاطینْ زایْ خاکی، از ددان آبستنی
آن شتابْ‌آور که کَند از بُن درختِ عاد را　　بی‌درنگی کنده بادا از نهیبش لندنی!

معلوم نیست که ادیب این دشمنیِ بی‌امان با سیاست بریتانیا را به‌زبان امثال سیداشرف و ایرج که توده‌ها را می‌توانست برانگیزد، اگر می‌خواست عرضه کند آیا سرنوشتش به‌جز سرنوشت عشقی و فرّخی بود؟

میراث ادبیِ او بسیار غنی و ارجمند بوده است ولی متأسفانه اغلب از میان رفته یا به‌عمد از میان بُرده شده است. هنوز قیصرنامهٔ او، به‌احتمال قوی به‌علّت ستیزه‌ای که در آن با سیاست انگلستان و نکوهش استعمار بریتانیا وجود دارد، به‌چاپ نرسیده است. عبدالرسولی که دیوان او را به‌چاپ رسانده، بسیاری از شعرهای او را که در اختیار داشته در متنِ دیوان نیاورده است از جمله قطعات و قصایدی که در صفحاتِ ۲۲۰، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۸۲، ۲۸۵ و ۲۸۸ «نقد حاضر»، ادیب خطاب به‌او قرائت کرده است. جای آن داشت که آن شعرها را از نقدِ حاضر به‌متن دیوان نقل دهد و در نقدِ حاضر با ذکرِ مطلع به‌متن دیوان ارجاع دهد زیرا کسانی که جویای شعر ادیب‌اند از وجودِ آن قصاید در «نقد حاضر» غالباً بی‌خبرند. جای

آن هست که دست کم گزیدهٔ خوبی از چهارده هزار بیت قیصرنامهٔ ادیب فراهم آید و نشر شود، منظومه‌ای که از قوی‌ترین منظومه‌های زبان پارسی است و بعضی ابیات آن در سختگی و انسجام و استواری، یادآور شاهکارهای فردوسی و نظامی در بحر متقارب است. در کنار خاقانی و مولوی، ادیب شیفتگی خاصی به ناصر خسرو داشته است. در حقیقت حوزهٔ فرهنگی شعر او را، در اصل مثلثی از مولوی و خاقانی و ناصرخسرو تشکیل می‌دهد. گرایش او به‌خاقانی به‌خاطر چیرگی او بر ساخت و صورت‌های زبان شعر است و شیفتگی‌اش نسبت به‌مثنوی شریف از ژرفای روح عارفانه و تجارب معنوی او خبر می‌دهد که از روزگاران جوانی در طیفِ مغناطیسی این کتاب اِلاهی قرار گرفته بوده است امّا دلبستگی او به‌دیوان ناصرخسرو، گذشته از تناسب روحی‌ای که با شخص ناصرخسرو داشته است و اشتراک در مناعت طبع و آزادگی، اندیشهٔ فلسفیِ ناصرخسرو است که غالباً ادیب را به‌تأمل در قلمروِ حکمت واداشته است، عرصه‌ای که ادیب در آن یکی از صاحبان اندیشه است. بدین گونه پارادوکسِ دیگری در وجود او شکل گرفته است که جهان‌بینی ضدِّ فلسفی و اشعری مولانا با جهان‌بینی خردگرایانه و منطقی ناصرخسرو رویاروی یکدیگر، در ذهن او صف‌آرایی کرده‌اند. از سوی دیگر زبان سادهٔ مثنوی، که در نظر او برترین کتاب بوده است، با زبان سخته و استوار و فنّی خاقانی یک صف‌آرایی دیگر در درون او به‌وجود آورده‌اند.

ادیب پیشاوری، بدین‌گونه، تحقُّقِ مجموعهٔ متنوعی از تضادها و پارادوکس‌هاست و کدام شاعری است که حیاتی پارادوکس‌گونه را تجربه نکرده باشد؟

I. زندگی‌نامه

سید احمد بن شهاب‌الدین رضوی (۱۲۶۰-۱۳۴۹ هق) از مردم پیشاوَر[1] از سادات سلسلهٔ اجاق که به شاخهٔ صوفیهٔ سهروردی[2] پیوسته می‌شوند. خاندان او در اراضی

---

۱. شهری در پاکستان غربی امروز، در ولایت پیشاوَر، نزدیک ساحل چپ رود بارا، حدود ۲۰ کیلومتری شمال گردنهٔ خیبر، جمعیت ۱۵۱,۴۳۵. (رجوع شود به دایرة المعارف فارسی، پیشاور.)

۲. فرقه‌ای در تصوّف منسوب به شهاب‌الدین عمر سهروردی (۵۳۹-۶۳۲ هق) و عم او ابوالنجیب ضیاءالدین سهروردی (۴۹۰-۵۶۳ هق).

سرحدّی بین پیشاور و افغانستان می‌زیستند و او در شهر پیشاور متولد شد. دورهٔ نخستین دانش‌آموزی خود را در همان شهر پیشاور گذراند و با آشوبی که در آن نواحی روی داد، در پیکار مردم و نظامیان انگلیسی، پدر و بیشتر خویشاوندان نزدیک خویش را از دست داد و با مادر پیرش ــ که مهدعلیا نام داشت ــ به‌دشواری، خود را به کابل رسانید و پس از دو سال اقامت و تحصیل در آنجا، به غزنین رهسپار شد و دو سال و نیمی هم در آن شهر توقف کرد و از آنجا به هرات آمد و در مسیر خویش به‌خراسان (مشهد) یک‌چند در تربت شیخ جام اقامت گزید و متجاوز از یک سال هم در آنجا ماند و تقریباً در سی سالگی وارد مشهد شد. در مشهد نزد میرزا عبدالرحمن[1] ــ که یکی از مدرسان بزرگ آن روزگار بود ــ حکمت و ریاضی تحصیل کرد و در ۱۲۸۷ به‌سبزوار رفت و دو سالی از حیات حاج ملاهادی سبزواری[2]، فیلسوف برجستهٔ عصر قاجاری را درک کرد و به‌راهنمایی او از محضر درس ملامحمد، فرزند حاجی سبزواری، بهره‌مند شد. پس از مرگ حاج ملاهادی مجدداً به‌مشهد آمد و در این هنگام وی فاضلی برجسته و ممتاز بود که مردمان اهل علم او را «ادیب هندی» می‌خواندند و محضرش را غنیمت می‌شمردند.

در سال ۱۳۰۰ هق به تهران آمد و مورد توجّه اهل فضل قرار گرفت. فضایلش چنان گسترش یافت که ناصرالدین شاه، شوقمند دیدار او شد و او را به‌نزد خویش دعوت کرد.

اوقات او در تهران صرف تدریس و افاضه می‌شد و تا آخر عمر خود را بی‌نیاز از آموختن ندانست و همواره در کار مطالعه بود و در راه‌پیمائی‌های روزانهٔ خود نیز همیشه به‌حفظ کردن یا بازخوانی مطلبی ــ اغلب مثنوی مولانا ــ می‌پرداخت. همین حافظهٔ شگفت‌آور اوست که یکی از ادیبان برجستهٔ عهد ما ــ علامهٔ قزوینی ــ را وادار به‌ستایشی این گونه از او کرده است: «تبحر ایشان در ادبیات عرب و فارسی و حافظهٔ عجیب فوق‌العاده که از ایشان در حفظ اشعار عرب، مخصوصاً مشاهده کردم فی‌الواقع ــ

---

۱. میرزا عبدالرحمن بن میرزا نصرالله شیرازی مشهدی (۱۲۶۸-۱۳۳۸ هق) مدرس آستان قدس رضوی و مؤلف تاریخ علماء خراسان، الذریعه، ۲۶۷/۳ و فهرس أعلام الذریعة، ۱۳۱۴.

۲. حاج ملاهادی سبزواری متخلص به‌اسرار (۱۲۱۲-۱۲۸۹ هق) فیلسوف برجستهٔ ایرانی در سه قرن اخیر. مؤلف منظومه و شرح منظومه که از متون بسیار معروف حکمت اسلامی است و در مدارس قدیم تدریس می‌شود.

به‌اصطلاح تازه ــ محیّرالعقول بود. هر وقت در هر مجلسی،که از یک شعر عربی ــ مثلاً ــ صحبت می‌شد و هیچ کس از اهل مجلس نمی‌دانست آن شعر از کیست و در چه عصری گفته شده، ایشان را می‌دیدم جمیع اشعار سابق و لاحق آن را با تمام قصیده و اسم شاعر و شرح حال او و تاریخ او و معنی شعر و غیره و غیره، همه را، بلاتأمل بیان می‌کردند. هروقت من ایشان را می‌دیدم یاد حکایت معروفی ــ که در کتب ادبیّهٔ عرب به حمّاد راویه نسبت می‌دهند... [می افتادم] که وی فقط از شعراء قبل از اسلام به‌عدد هریک از حروف معجم، صد قصیدهٔ بزرگ سوای مقطعات از حفظ داشت تا چه رسد به‌شعرای بعد از اسلام و ولید از خلفای‌بنی‌امیه که این ادعا را باور نمی‌کرد شخصی را براو موکل گماشت تا دو هزار و نهصد قصیده به‌تفصیل فوق از او تحویل گرفت»[۱].
مرحوم‌قزوینی در شمار کسانی که از محضرشان کسب فیض کرده، بیش از هرکس از ادیب ستایش کرده است و همین ستایش را من خود بارها از مرحوم استادم بدیع‌الزمان فروزانفر نیز شنیدم که از محضر پرفیض ادیب پیشاوری سخن‌ها می‌گفت. یک روز که من درکنار نام او از ادیب نیشابوری یاد کردم و پرسیدم که مرتبهٔ فضلِ ایشان در چه نسبتی بود، با لحن مخصوص به‌خود پاسخی داد که اینک عین عبارتش در خاطرم نیست؛ امّا از مقولهٔ سنجش قطره به‌دریا بود، با اینکه مقام فضلِ ادیب نیشابوری نیز خود از جمله مسائلی است که همهٔ متأخران برآن گواهی داده‌اند.

ادیب پیشاوری که همهٔ عمر را چون فرزند مریم ــ مجرّد از همهٔ تعلقات این جهان ــ سپری کرد[۲]، چندان به‌آزادگی زیست که داستان زندگی او امروز برای ما از مقولهٔ افسانه‌ها می‌نماید. در تمام مدت عمرش جز لباسی که به‌تن داشت، هیچ چیز دیگری در تملک خویش نداشت. همین مناعت طبع و آزادگی بیش از حدّ او سبب شده بود که بسیاری از رجال عصر قاجار، همواره آرزومند آن بودند که وی یک بار هم شده منزل ایشان را به‌قدوم خویش بیاراید؛ امّا او که مردی بسیار تندخوی و صریح‌اللهجه بود کمتر دعوت رجال را می‌پذیرفت.[۳] سراسر مدت زندگی او ــ آن قسمت که در تهران گذشت ــ

---

۱. بیست مقالهٔ قزوینی، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۳۲، ص۱۰.

۲. سپردَم چو فرزند مریم جهان نه شامم مهیّا و نه چاشتم (دیوان ۱۷۶)

۳. مهدی بامداد نوشته است که: «یکی از روزها در جائی با وثوق‌الدوله (حسن وثوق) مشغول به‌صحبت بود.

در منزل محمّد علیخان قوام‌الدوله بود که از وی به‌زاری خواستار شده بود و او هم پذیرفته بود. پس از مرگ وی، حاج میرزا حسن خان محتشم‌السلطنه، افتخار مهمانداری ادیب را یافت و سه شب متوالی هفته را نیز به‌منزل علی‌رضاخان بهاءالملک می‌رفت. در همین منزل بهاءالملک بود که روز شنبه دوم محرم ۱۳۴۹ هق سکته کرد و پس از یک ماه، در دوشنبه سوم صفر ۱۳۴۹ هق، (برابر با تیر ۱۳۰۹ هش) زندگی را بدرود گفت و جسدش را در امامزاده عبدالله به خاک سپردند.

ادیب در عصر اخیر، جامع‌ترین کسی بوده است که برفرهنگ سنّتی اسلامی ــ در صُوَر گوناگون آن ــ احاطهٔ کامل داشته و به‌قول گردآورندهٔ دیوانش «در علوم ادبیّه از صرف و نحو و لغت و منطق و کلام و معانی و بیان و عروض و قافیه و هیئت و نجوم و حساب و هندسه و تاریخ و تفسیر، متفرّد و متبحّر و در فلسفه و حکمت الهی، کامل و متتبّع»[1] بوده است. انعکاس مجموعهٔ این فرهنگ وسیع را در شعرهای فارسی و عربی او بیش و کم می‌توان مشاهده کرد به‌خصوص که وی به‌شیوهٔ خاقانی تمایل داشته که از آنچه می‌داند در شعرش سود جوید.

ادیب با همه توغّلی که در ادب و علوم اسلامی داشته و با همه انزوا و گوشه‌گیری، مردی نگران مسائل سیاست و رویدادهای بین‌المللی بوده است. بی‌گمان، خونریزی وحشیانهٔ انگلیس‌ها که خاندانِ ادیب را در پیشاور متلاشی کرد و سبب شد او در خردسالی آواره شود و سرزمین نیاکان خویش را رها کند، یکی از عواملی بود که در وی کینه‌ای ژرف نسبت به‌سیاست انگلیسی ایجاد کرده بود. همین کینه و حس انتقامجوئی که در خون او سریان یافته بود، سبب شده که همواره نسبت به‌چگونگی موقعیت آن دشمن و آیندهٔ او نگران باشد:

← وثوق‌الدوله به‌وی می‌گوید که: هندوستان با آن جمعیت زیاد چطور شد که یک مشت انگلیسی آمدند و تمام آنجا را گرفته و برای خود تصاحب نمودند (این صحبت در ایام بستن قرارداد کذائی ۱۹۱۹ بوده است) ادیب به‌وثوق‌الدوله می‌گوید: در آنجا هم امثال شما زیاد بودند و انگلیسی‌ها به توسط آنان، تمام هندوستان را به‌تدریج اشغال نمودند. وثوق‌الدوله پس از شنیدن کلام ادیب، سکوت اختیار کرده و دیگر چیزی در این باره نمی‌گوید.» (رجال ایران در سه قرن اخیر، ج ۷۷-۸/۱)

۱. دیوان، مقدمهٔ مرحوم عبدالرسولی، و رجوع شود به وفیات معاصرین، قزوینی در ج۳۲/۳ مجلهٔ یادگار و نیز رجال ایران در سه قرن اخیر از مهدی بامداد، ج ۷۷/۱.

بنگه به‌غرب دارد و بدروده کشت شرق / کایزد دهد به‌باد فنا خاک بنگهش
گرچه درازدست برآمد به‌کیمیا / هم دست روزگار کند پای کوتهش[۱]

II. آثار

نسبت به‌مقام فضل و دانش بیکرانی که داشته آثار ادیب پیشاوری چندان زیاد نیست. آنچه در دست است عبارت است از:

۱. دیوان قصاید و غزلیات فارسی (۴۲۰۰ بیت) و قصاید و قطعات عربی (۳۷۰ بیت).
۲. رساله‌ای فلسفی-منطقی در بیان قضایای بدیهیات اولیه.
۳. نقد حاضر ــ در تصحیح دیوان ناصر خسرو (این اثر در ذیل دیوان او به‌چاپ رسیده، چاپ تهران ۱۳۱۲ هـ‌ش به‌جمع و تحشیه و تعلیقات علی عبدالرسولی).
۴. مثنوی قیصرنامه ۱۴۰۰۰ بیت (که هنوز چاپ نشده است)
۵. ترجمهٔ اشارات ابن‌سینا (ناتمام)
۶. تصحیح تاریخ بیهقی، «حواشی» مرحوم ادیب براین کتاب از ارجمندترین اطلاعاتی است که بعضی ابهام‌های تاریخ بیهقی را برطرف می‌کند و احاطهٔ او را در ادب هردو زبان به‌خوبی نشان می‌دهد. بی‌گمان بعضی از آن مشکلات را، جز دانش مرحومِ ادیب، هیچ کس دیگری در این عصر، نمی‌توانست حل کند.

III. اسلوب شاعری

شعر ادیب در عصر مشروطیت در نوع خود یکی از انواع برجستهٔ شعر فارسی است که از نظرگاه‌های مختلف قابل توجّه است. آنچه از خصایص شعری عصر مشروطیت در شعر ادیب دیده می‌شود، فقط توجّه اوست به‌مسائل سیاسی و بس؛ امّا انعکاس این نگرانی در کار سیاست و میزان سیاسی بودن شعرش را باید از خلال دیوان او و صبغهٔ خاصی که دارد جستجو کنیم. بی‌گمان شعر او ــ ورای توجّه به‌مسائل سیاست ــ شعری است که اگر در دیوان خاقانی چاپ شود، حتی استادان برجستهٔ سبک‌شناسی هم

---

۱. دیوان، ۶۴.

به‌دشواری می‌توانند مرزی میان خصایص اسلوب او با خاقانی برقرار کنند. همان فرهنگ گستردهٔ بی‌حدّ و مرز، همان دانش بیکران ادبی و مذهبی، همان عبارات و کلمات و حتی همان غرور خاص در جای جای دیوان وی مشاهده می‌شود. بیهوده نیست اگر در یکی از قصاید خویش می‌گوید:

چو برسنجی این را به‌منظومِ «افضل» همان قصهٔ «نبت و سعدان» نماید[1]

و حتی در مواردی افراط او در ابهام و پیچیدگی طرز بیان و استفاده از علوم چنان است که گویی از خاقانی هم پا را فراتر گذاشته است. در همان قصیدهٔ آغاز دیوان او، که قافیه‌ای آزاد ــ بدون ردیف ــ دارد و هیچ گونه ضرورت خاصی برای انتخاب کلمات معیّن در کار نیست در ۲۲ بیت نخستین، این کلمات و ترکیبات را می‌خوانیم: چکاوه، ارژنگ، ارتنگ، جنوک، چدار، خرکوف، شره، بادسار، آتش خا، استنجا، ابره، بطانه، فاقه، مرده ریگ، پست (= آرد)، فروشه، کیبا. و برای نشان دادن شیوهٔ سودجوئی او از اطلاعات گوناگون خویش، در همان قصیدهٔ نخستین این ابیات قابل توجّه است:

جمال حضرت جان را ندیده‌ای زیراک عروس سخت لطیف است و شاه[2] نابینا
به‌مصرت اندر فرعون و موسی اندرجنگ چنانک فارسِ یَلیَل[3] به‌جنگ شیر خدا
گهی چو تیمی[4] ریمن[5] به‌مکر و زراقی گهی چو عدی[6] اهرن[7] شخوده روی حیا
گهی چو بچهٔ سفیان[8] حشر نموده جنود گهی چو بچهٔ وائل[9] برون شده به‌دغا

بر روی هم شعر ادیب از نظر لفظ شعری است که بیش از هرشعر دیگری در عصر

---

۱. منظور از افضل خاقانی است (افضل‌الدین بدیل شروانی) و سعدان گیاهی است که برای چرای شتران از همهٔ گیاهان بهتر است و در ضرب‌المثل عربی آمده است که نبت لاکسعدان. (از یادداشت مرحوم عبدالرسولی) و چه بسیار از او می‌شنویم که می‌گوید: فرمان به من دهد نه به خاقانیِ کبیر / گر در میانِ ما، دو، شود داور آینه (دیوان ۱۲۴). ۲. شاه: داماد

۳. یَلیَل: نام محلی است نزدیک مدینه، فارسِ یلیل: عمرو بن عبدود.

۴. تیم: مراد تیم بن مرة قوم ابی‌بکر است. ۵. ریمن: پلید

۶. عدی: بروزن غنی قوم و گروه عمر بن الخطاب و در اینجا به‌ضرورت به تشدید دال باید خواند و تیم و عدی نام قبیله و طایفهٔ دو خلیفهٔ اول است.

۷. اهرن: بروزن بهمن به‌معنی اهرمن است که راهنمای بدی‌ها و شیطان است.

۸. اشاره به‌معاویةبن ابی‌سفیان.

۹. اشاره به عمرو بن عاص بن وائل. (یادداشت‌ها از حواشی مرحوم عبدالرسولی بر دیوان ادیب نقل شد.)

اخیر، به‌شعر قدما نزدیک شده است؛ به‌خصوص به‌شاعران بلندپایهٔ قرن ششم و پنجم و در هیچ مصراع او سستی و ناهنجاری اسلوب دیده نمی‌شود. با اینکه در دورهٔ ما رایج است و عقیده‌ای است تقریباً از طرف همهٔ ادیبان، پذیرفته که شعر سروش و صبا نزدیک به‌اسلوب قدماست، امّا هرکس اندک توجهی به‌دقایق سبک‌شناسی داشته باشد به‌نیکی می‌داند که شعر آن گویندگان از استواری لازم، حتی در حدّ انتخاب کلمه و مسائل دستور تاریخی زبان، برخوردار نیست. تنها کسی که در عصر قاجار و دورهٔ مشروطه توانسته است با دقت تمام به‌اسلوب متقدمین نزدیک شود، ادیب پیشاوری است. بی‌آنکه این نکته در کار شعر ارزش خاصی داشته باشد، از نظر اطلاعات ادبی، امری است که به‌جای خود قابل بررسی است که چگونه مردی به سائقهٔ ذوق و صرف شناخت شخصی تا این حدّ اسلوب قدما را پس از قرن‌ها احیا کند و هندسهٔ ترکیب الفاظ را این چنین درست بداند.[1] در صورتی که شاعران عصر قاجار ــ استادان برجسته‌اش ــ حتی از به‌کار بردن انواع «ی» در زبان فارسی چندان آگاهی درست نداشته‌اند تا چه رسد به‌مسائل پیچیده‌ای که فقط قابل احساس کردن است و هنوز توجیه دستوری یا سبکی برای آن در جائی نشده است.

آنچه برطرح عمومی شعر او حاکم است رعایت تمام جوانب شعر سنّتی است و آگاهی از فرهنگی وسیع و چنان‌که دیدیم دایرهٔ لغوی بسیار کهنه‌ای که حتی ادیبان درجهٔ اول هم در دیوان او باید به‌فرهنگ و کتاب‌های خاص ادبی رجوع کنند.

حوزهٔ عمومی معانی شعری وی را همان مسائل قدیمی و دیرینه‌ای تشکیل می‌دهد که در شعر خاقانی و دیگر استادان شعر قدیم دیده‌ایم از قبیل مدح پیامبر، شکایت از روزگار و تغزّل‌های مکرّر. تصویرهای شعر او نیز همه تصویرهایی است که دست‌فرسودهٔ ادیبان پیشین بوده و روی هم رفته هیچ گونه تازگی در آنها دیده نمی‌شود و اگر ابداعی در آنها باشد، فقط در شیوهٔ استخدام یا اسلوب تلفیق آنها با یکدیگر است. قبل از آنکه به‌محتوای سیاسی و اجتماعی شعر ادیب بپردازیم اشاره‌ای به‌مسألهٔ وصف در شعر او بی‌مناسبت نخواهد بود. در دیوان او چندین وصف از طبیعت و عناصر مادی خارجی

---

۱. او خود دربارهٔ ابوالفضل بیهقی گوید: هندسهٔ تألیف الفاظ آن چنان دانی درست/ که قلیدس را درین ره خیره و حیران کنی (دیوان، ۱۷۸).

دیده می‌شود که همگی بر پایهٔ دید پیشینیان استوار است. در یکی دو مورد که خواسته است موضوعی تازه را در شعر خویش وصف کند، چنان در پیچ و خم استعاره‌های قدیمی و تعبیراتی ــ که تمام اجزای آن از زندگی اعصار پیشین است ــ فرورفته است که به‌دشواری می‌توان دریافت که شاعر از چه سخن می‌گوید. اینک این شما و این هم تصویری که وی از هواپیما (= ائر پلان) و جنگ بین‌المللی اول کرده است:

روئینه شاهین‌ها نگر با آتشین چنگال‌ها گسترده اندر باختر پرهای کین و بال‌ها

بگشاده از منقارها، برسان دوزخ غارها وز غار جسته مارها تفتیده دم و یال‌ها

و در همین قصیده بیتی دارد که به‌علّت پیچیدگی خاصّ شهرت یافته و در وصف سربازان ژرمنی گوید:

بردوششان روز خطر، مار دو اشکم کش پسر مرشاه ترکان را پدر، خاقانش از اخوال‌ها[1]

و مرحوم عبدالرسولی در این مورد نکته‌ای را یادآوری کرده که می‌تواند نمایشگر دریافت و برداشت ادیب از مسألهٔ شعر و پیوند آن با مردم باشد. وی گوید: «وقتی این قصیده بگفت... شعری که در توصیف تفنگ گفته و پدر و پسر و خالو برای آن تصویر کرده، متجاسراً گفتم: این شعر را از هزاران نفر یک تن بیشتر نخواهد فهمید، گفت: من این شعر را برای همان یک نفر گفته‌ام.»[2] و این سخن او نموداری است از تصوری که وی از ارتباط شعر با محیط اجتماعی داشته و جای شگفتی است که با چنین برداشتی از یک سوی، و با چنان انزوای روحی خاص، در اغلب شعرهای او در زیر لفافهٔ لغات فرسودهٔ قدیمی و اشارات اساطیری و مذهبی و کنایات خاص، صبغهٔ کمرنگی از سیاست همه جا دیده می‌شود. البته باید توضیح داد که این صبغهٔ سیاسی چیزی نیست که از سر نوعی آگاهی از جزئیات امر سیاست و نهادهای اجتماعی حاصل شده باشد بلکه درک بسیار خامی است که بازگوکنندهٔ همان کینهٔ تاریخی و نفرت از انگلیس است و ستایش هرکس که با انگلیس بجنگد و به‌همین دلیل است که علاوه بر قیصرنامه (منظومه‌ای که وی در

---

۱. این توضیح را از ناشر دیوان بخوانید: «مار دو اشکم: مراد تفنگ است که پسر او فشنگ است و با رعایت تبدیل فا به‌پاء در فارسی پشنگ می‌شود که نام پدر افراسیاب پادشاه ترکستان باشد و خالوی آن مار دو اشکم خاقان چین است به‌اعتبار اینکه باروت را از چین آورده‌اند و معنی بیت به‌دقتی اندک معلوم است.» صفحهٔ ۱۰

۲. مقدمهٔ دیوان، ۱۲

باب قیصر، یعنی ویلهلم دوم (۱۸۵۹-۱۹۴۱) پادشاه آلمان، سروده) در اغلب قصایدِ او ستایشِ قیصر و همرزمان او دیده می‌شود[1] و همین بیزاری از انگلیس نیز سبب شده است که وی در شعر به طرفداران استبداد از قبیل حاج شیخ فضل‌الله نوری[2] توجّه کند و پیشوایان مشروطه را به کنایه و تصریح، ملعون بخواند[3] چرا که مشروطه را امری از خواسته‌های انگلستان می‌دانسته است.

تضادی که در این نقطه در شعر او دیده می‌شود نکته‌ای است که در شعرِ عدهٔ بسیاری از شاعران عصر مشروطیت دیده می‌شود؛ از یک سوی توجّه به‌مسائل سیاسی و از سوی دیگر غرق شدن در انبوه تعبیرات و استعارات و دایرهٔ لغاتی که فهم آن براهل ادب نیز چندان آسان نیست. همین امر سبب شده است که شعر این دسته از گویندگان عصر مشروطیت ــ که ادیب پیشاوری نمایندهٔ برجسته و فرد شاخص آن است ــ اگرچه رنگ اجتماعی و سیاسی دارد، امّا هیچ تأثیری در محیط اجتماعی خود نگذاشته باشد زیرا هیچ پیوندی با زبان مردم و حوزهٔ ادراکات ایشان نداشته. از این باب، او را درست باید نقطه مقابلِ سید اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) گذاشت که شعرش با متن جاری و ساری زبان توده، کوچک‌ترین تفاوتی ندارد و پرتأثیرترین شعر اجتماعی عصر مشروطیت به‌شمار می‌رود.

---

۱. رجوع شود به صفحات ۸، ۱۲، ۱۹، ۳۱، ۳۵، ۶۴، ۶۵، ۶۷، ۱۰۰، ۱۰۴ و ۱۱۰ دیوان.

۲. دیوان، ۱۹۰ ۳. دیوان، ۱۹۷

از دو چشمم آب یکسو گشته جاری خون ز یکسو
دست و پایم بسته دین از یک طرف قانون ز یکسو

ادیب‌الممالک

یکی از شاعرانِ نسلِ بعد از «بهار» که سخت شیفتهٔ سبک هندی بود و از سوی دیگر درعلوم و معارف قدیم و ادب صاحب اطلاع؛ همواره اصراری داشت براین که ادیب‌الممالک را برتر از بهار معرّفی کند. البته من ریشه‌های روانشناسیِ فردی این داوری او را می‌توانم به‌خوبی حدس بزنم، زیرا نام نیما یوشیج و شهریار را نیز بدون دشنام زشت هرگز برزبان نمی‌آورد.

اگر این داوری آن استاد، ریشه در بعضی مسائل روان‌شناسیِ فردی او نداشته باشد و مجردِ از هر گونه غرض شخصی برای او چنین قضاوتی حاصل شده باشد، در این صورت باید دید که چرا این‌چنین تصوّری برای آن استاد حاصل شده بوده است که ادیب‌الممالک را برتر از بهار می‌دانسته است.

مردم اهل ادب، یا ساده‌تر بگویم، دوستداران انواعِ شعر، از دو گروه بیرون نیستند: یا آنهایی هستند که به‌جنبه‌های احساسیِ شعر سر و کار دارند یا آنها که به‌جنبه‌های فنّی و هنری کار نیز نظر دارند. داوری گروه اول نوعی است که جای هیچ‌گونه چون و چرایی، برای هیچ‌کس باقی نمی‌گذارد زیرا امرِ احساسی دلیل و بُرهان لازم ندارد امّا آنها که به‌جنبه‌های هنری و فنّی کار نظر دارند، باید دلایلی برای داوری خویش، به‌همراه ادعای خود ارائه کنند. آن استاد که ادیب‌الممالک را بربهار ترجیح می‌داد تا آنجا که به‌یاد دارم بیشتر تکیه‌اش برسوادِ ادیب‌الممالک و احاطهٔ او برعربیّت و مجموعهٔ فرهنگ قدیم دنیای اسلامی بود و در این چشم‌انداز، حق با او بود؛ زیرا درجهٔ احاطهٔ ادیب‌الممالک برآن‌گونه مسائل به‌حدی آشکار است که جای تردیدی برای کسی باقی نمی‌گذارد، بی‌هیچ‌گمان در میان شعرای برجسته و نامدارِ عصرِ مشروطیت و پس از آن، از ادیب

پیشاوری که بگذریم، هیچ‌یک از شاعران، دانش ادبی و عربیّت ادیب‌الممالک را نداشته‌اند، یا اگر داشته‌اند در شعرِ خود از آن خبر نداده‌اند.

دیوان ادیب‌الممالک بزرگترین نمایشگاهِ ذوق و دانش و ادبِ سنّتی ماست و او در حوزهٔ زبان شعر، اسلوبی دارد که فنّی‌ترین زبانِ قدماییِ عصر را در شعرِ خویش مورد استفاده قرار داده است. از این لحاظ، دست‌کم برای کسانی که ملاک شعرشناسی‌شان این‌گونه مسائل است، ادیب‌الممالک پایگاهی والا و بلند دارد؛ آمیزش با ادب عرب، چه شعر و چه نثر آن، و ریشه داشتن در اطلاعاتِ تاریخی و رجالی و تسلّط برامثال و حکم عرب و زمینه‌های قرآنی و حدیثی، شعرِ او را به صورتی احاطه کرده است که به‌ندرت قطعه یا قصیده‌ای می‌توان یافت که در این زمینه‌ها نیاز به‌توضیح فنّی نداشته باشد. در باب زبان شعر او یک نقطهٔ ضعف هم وجود دارد که نباید آن را فراموش کرد و آن پرداختن شاعر است به‌استفادهٔ از لغات مجعول دساتیری.

یکی از شاهکارهای ادیب‌الممالک را که دربارهٔ «قاضیِ صلحیهٔ بلد» سروده است در این جا مورد بحث قرار می‌دهیم و از رهگذر همین شعر با ویژگی‌های دیگر هنر او نیز آشنا می‌شویم. این قطعه را که بدین‌گونه آغاز می‌شود:

روزی ز جور خصمِ ستمگر ظلامه‌ای　　بُردم به نزدِ قاضیِ صلحیّهٔ بلد

شاعر در سال ۱۳۲۹ قمری سروده است و قطعه در نوع خود بسیار استادانه و با طنز شیرینی سروده شده است؛ در آغاز توصیفی است از محیط اداری «صلحیهٔ بلد» با میز و صندلی‌های کهنه و فرسوده‌اش و سپس تصویری است از شخص قاضیِ درازقد که برصندلی نشسته با سوراخ‌های آبله و جذام دور چهره‌اش و چشم‌های رَمَد دیدهٔ او و با دقایق بسیار زیادی از احوال قاضی و محیطِ کار او و بعد مکالمهٔ شاعر با او و سلام شاعر و پاسخ متفرعنانهٔ قاضی به‌شاعر دربارهٔ اسناد و مدارک شکایت... مجموعهٔ این وقایع که در طول پنجاه بیت با هنرنمایی و استادی شگفت‌آورِ شاعر تصویر شده است، آمیخته‌ای است از تمامی امکاناتی که زبانِ شعر ادیب‌الممالک را، به‌وجود می‌آورد.

شاعر در این قصیده که قافیهٔ آن را «دالِ» مُهْمَلَهَ تشکیل می‌دهد، رعایت سنّتِ شاعران قدیم را کرده و هرگز از قافیهٔ «ذال» معجمه استفاده نبرده است و در تمام اجزای بیان، از مفاهیمِ متنوع سنّتی سود جسته است. نمی‌خواستم این شعر را نقل کنم ولی،

گویا از نقل تمامیِ آن ناگزیرم:

صُلحیّهٔ بَلَد[۱]

روزی ز جورِ خصمِ ستمگر ظُلامه[۲]ای / بُردم به نزدِ قاضیِ صُلحیّهٔ بَلَد
دیدم سرای تیرهٔ تنگی بسانِ گور / تختی شکسته در بُنِ آن هِشته چون لَحَد
میزی پلید و صندلیی کهنه پایِ آن / بر صندلی نشسته سیاهی درازْ قد
سوراخْ رُخ ز آبله و چانه از جُذام / خسته سرش ز نَزْلَه[۳] و چشمانش از رَمَد[۴]
از سِبْلَتَش بریخته، چون گرگِ پیر، پشم / وز گردنش برآمده، چون سنگپا، غُدَد
تقویم پیشِ روی و نظر بر خطِ بُروج / همچون مُنَجّمی که کند اختران رصد
بر روی میز دفترکی خط‌کشیده بود / چون لاشه‌ای برآمده سُتْخوانَش از جسد
پهلوی آن دواتی و در جنبِ آن دوات / پاکت سه‌چار دانه و استامْپ یک عدد
سویِ دگر ز خانه حصیری و چند طفل / زالی خمیده قد ز نَفاثاتِ فی العُقَد[۵]
طفلی به گاهواره کنیفی[۶] به زیرِ آن / بندی ز گاهواره فرو بسته بر وَتَد[۷]
دیگی و کمچه‌ای[۸] و سبویی و مَترَدی[۹] / آلوده در ازل شده ناشُسته تا ابد
قاضی به صندلی چو به پشمِ شتر قُراد[۱۰] / در خدمتش پُلیسَکی اِستاده چون قِرَد[۱۱]
کردم سلام و گفت علیکم ز روی کبر / زیرا که بود مُمْتَلی از نخوت و حسد

---

۱. دیوان کاملِ .. ادیب الممالک، به تدوین و تصحیح و حواشی وحید دستگردی، تهران، ارمغان، ۱۳۱۲. این شعر را ادیب‌الممالک در سال ۱۳۲۹ هجری قمری سروده است.

۲. ظُلامه: شکایت، دادخواهی.

۳. نَزْلَه: التهابی که در بینی پدید آید و مایهٔ آبریزی شود.

۴. رَمَد: چشم‌درد.

۵. تعبیر قرآنی است در قرآن (۱۱۳: ۴) نَفّاثات (به تشدید) آنان که به سحر و جادو، در گره‌ها و عُقده‌ها می‌دمند.

۶. کنیف: در اینجا مقصود ظرفی است در زیر گهواره برای ریزش مدفوعِ طفل. اصلِ کنیف به معنی نهانگاه است و پرده.

۷. وَتَد: ریسمان.

۸. کمچه: چمچه، قاشق بزرگ.

۹. مَثْرَد (در متن دیوان: مترد): ظرفی که در آن ثرید سازند. ترید همان تلیت است، غذاهایی از نوع آبگوشت که تلیت می‌شود.

۱۰. قُراد: حشره‌ای ریز که بر پوستِ بدنِ حیوانات می‌چسبد و آن را می‌مکد و از آن تغذیه می‌کند.

۱۱. قِرَد: میمون‌ها، جمعِ قِرْد.

دادم عـریضه را و سـپردم بـهایِ تـمر گـفتا بـیا بـه مـحکمه انـدر صـباحِ غَـد[۱]
هر دم که شَدِّ رَحْل[۲] نـمودم بـه حـضرتش گـفتم کـه یـا اِلٰـهی هَـیِّئ لَـنا رَشَـد[۳]
یک روز گفت کز پیِ خـصمت ز مـحکمه احـضارنامه رفـته و هسـتیم درصـدد
سـبز و سـفید و سـرخ فـرستاده‌ایـم بـاز دیگـر نـمانده مَـهْرَب مَـلجأ و مُـلْتَحَد[۴]
فـردا اگـر نـیاید حکـم غـیابی‌ات خواهیم داد و نیست دگر جایِ منع و صد[۵]
روزِ دگر بـه مـحکمه رفـتم بـه قـصد آن کز خصم، داد خواهم و از فضلِ حق مدد
قاضی به کبر گفت که «خصمِ تو حاضرست دعوی بیار و حـجّت و بـرهان و مُستَنَد»
گفتم: «ببین قـبالهٔ ایـن مِـلک را کـه مـن هم مالکم به حجّت و هم صاحبم به یـد»[۶]
گفتا که «چیست مدرک و اصل این قباله را؟ بنمای بی‌لجاجت و تکرار و نقض و شَد»[۷]
گفتم که «این عـلاقه بـه ساداتِ هـاشمی نسلاً بـه نسـل ارث مُـضَر بـاشد و مَـعَد[۸]
این است مُهرِ بـوذر و سـلمان و صَـعْصَعه هـم اصـبَغِ نـباته، سـلیمانِ بِـنْ صُـرَد»[۹]
گـفتا: «بِـهِل حـدیثِ خـرافـات و حـجّتی آور کـه مـدّعی نـتوانـد بـه حـیله رد
اینان کـه نـام بـردی از ایشـان نـبوده‌انـد هرگز بـه نـزدِ مـا نـه مُـصدّق نـه مـعتمد
قانونی است مـحکمه، بـرهانی است قـول گفتارْ مـنطقی کـن و بـیرون مَـرو ز حـد»
گـفتم بـه حکـمِ شـاهِ ولایت عـلی، نگـر کو شد خلیفه بر نبی و مـر مـراست جـد»
گفتا: «علی به حکمِ غیابی عـلَی الأصـول محکوم شد به کشتنِ عَـمْرو بـن عـبدوَد»
گفتم: «ز قولِ احمدِ مرسل بـخوان حـدیث کز راویان رسیده بـه اهـلش یَـداً بـیَد»[۱۰]
گفتا چه اعتماد بر آن کس که بسته حَبْل بـر گـردنِ ضـعیفهٔ بـیچاره از مَسَـد»[۱۱]

---

۱. صَباحِ غَد: فردا صبح. ۲. بستنِ بار برای رفتن.
۳. هَیِّئ لَنا رَشَد (تعبیر قرآنی ۱۸/۱۰): خدایا ما را رستگاری بخش.
۴. مَهرَب، مَلجأ مُلْتَحَد: هر سه معنایی در حدود پناهگاه دارد. ۵. صَدّ: منع، بازداشتن.
۶. ید: دست. اشاره دارد به یک قاعدهٔ فقهی که «یَد اَمارهٔ ملکیت است.» یعنی همین که چیزی در دست و در تصرف کسی باشد، می‌تواند نشانهٔ مالکیت آن به شمار آید.
۷. نقض: شکستن است و شد: استوار داشتن. ۸. مُضَر و مَعَدّ: دو قبیلهٔ بسیار معروف عرب.
۹. نام جمعی از اعیانِ صحابهٔ رسول و امام علی بن ابیطالب.
۱۰. یَداً بیَد: دست به دست.
۱۱. اشاره است به «و إمْرَأتُهُ حَمّالَةَ الحَطَب فی جیدِها حَبْلٌ مِن مَسَد» (۱۱۱: ۵) که دربارهٔ همسرِ ابولَهَب در قرآن کریم تعبیر شده است که در گردنش ریسمانی است از لیف.

گفتم: «به نصِّ قران بنگر که جبرئیل / آورد بهرِ احمدش از درگهِ احد»
گفتا «به پرسنل نبُوَد نامِ جبرئیل / قرآن نخورده[1] تَمْر و نخواهد شدن سند،
این حرف‌های کهنه‌پرستان فکن به دور / نو شد اساس، صحبتِ نو باید ای ولد!
چون نه گوا، نه حجّتِ مسموع باشدت / ما نَحْنُ فیه[2] را به عدو ساز مُستَرَد»
چون این سخن سرود یقین شد مرا که او / لامذهبی پلید و بَلیدی‌ست نابَلَد
گرگی‌ست رفته در گله، اندر لباسِ میش / بر ظالمان چو گُربه به مظلوم چون اَسد
نه مُعتَنِی به قاعدهٔ دین و رسمِ داد / نه معتقد به داورِ بخشندهٔ صمد
از أخْذ و بند و رشوه و کلّاشی و طمع / بر سینهٔ کسی ننهاده‌ست دستِ رد
نه سوی حق گشوده ز راهِ امید چشم / نه در نماز سوده به خاک از نیاز خد[3]
چشمش بسانِ ابر دمادم به رعد و برق / آزش بسانِ بحر پیاپی به جَزْر و مَد
قولش به دستگاهِ پلیس است مُتَّبَع / حکمش به پیشگاهِ رئیس است مُطَّرَد[4]
دیدم به هیچ چاره و تدبیر و مکر و فن / نتوان طریق حیلهٔ او را نمود سد
کردم رها به خصم زر و مال و خان و مان / پژمرده همچو گل شدم افسرده چون جَمَد[5]
از صُلحیه گرفته شدم راست تا تمیز / دیدم تمام مُتفقُ القول و متحد
حکمی که شد ز صلحیه صادر برِ تمیز / قولی‌ست لا یُخالَف و امری‌ست لا یُرَد[6]
المؤمنونَ إخوَه برین قوم صادق است / کایمانشان به قلب، چو بر آبِ جو، زَبَد[7]
بادا ز کردگار برین قاضیانِ دون / دشنامِ بی‌نهایت و نفرینِ لا یُعَد
طاق و رواقِ عدلیه را بر کَنَد ستون / آن کو فراشت سَقفِ سما را بلا عَمَد[8]
خواهی که یابی از ستمِ قاضیان امان / خود را فکن به زیرِ پرِ دخترِ احد[9]

می‌بینید که چگونه خواننده را در زیرِ برف‌انبارِ دانش ادبی خویش قرار می‌دهد که از تعبیرات قرآنی از قبیل «سقفِ بِلاعمد» و «المؤمنون اخوة» و «هیِّئ لنا رَشَد» و «نفاثات

---

۱. در متنِ دیوان «نخوانده» آمده است. به قرینهٔ صارفه، به «نخورده» اصلاح شد.
۲. ما نحن فیه: بحثی که هم اکنون در آنیم.
۳. خدّ: گونه. در اینجا پیشانی منظور است.
۴. مُطَّرَد: شایع، روا، دارای روایی.
۵. جَمَد: یخ، برف.
۶. لا یُخالَف: آنچه خلاف آن ممکن نیست. لا یُرَد: آنچه قابل رد کردن نیست.
۷. زَبَد: کف.
۸. از تعبیرِ قرآنی گرفته شده است: آسمانها را همچون سقفِ بی‌ستون.
۹. دخترِ اَحَد: نام یکی از فواحش معروفِ تهران در آن روزگار.

فی‌العُقَد» و تعبیرهای آخوندی حوزهٔ مدرسه از قبیل «ما نحن فیه» و «یداً بید» و «لا یُخالَف» و «لا یُرَدّ» و «لا یُعد» و اطلاعاتِ رجالی و تاریخی از قبیل بوذر و سلمان و صعصعه و اصبغ بن نباته و سلیمان بن صرد و معلومات نسب‌شناسی و علم‌الانساب از قبیل شناختِ قبایل مضر و معد تا اشاره به‌فلان فاحشهٔ عصر به نام «دخترِ احد» و نوادرِ لغات عربی از قبیل ظلامه، غُدد، کنیف، وتد، شدِّ رحل، زَبَد، مترد، قراد، قِرَد، ممتلی، صباحِ غد، ملجا و ملتحد، صد، نقض و شَد، حَبْل، مَسدّ، مطرّد، جَمَد، نص، بلید، مستغنی، که در مورد بعضی از کلمات عربی باید اعتراف کنیم که زنجیرهٔ قوافیِ شاعر، او را به‌انتخاب آنها واداشته است، ولی در متنِ این شعر و در متنِ دیگر شعرهای او هم شیوعِ این‌گونه زبان و وفور واژگان عربی چشم‌گیر است. با این‌همه تا آنجا که لحن طنزآمیز شاعر ایجاب کرده است در کنارِ این‌گونه کلمات عربی، وی از آوردن واژگان فرنگی‌ای از قبیلِ پاکت، استامپ، پلیس، تمبر، پرسنل، یا واژگانی از زبان روز یا زبان عامیانه از قبیل: نزله، سنگ‌پا، کمچه، احضارنامه، حکم غیابی، صلحیه و تمیز هم بهره بُرده است.

بر روی هم می‌توان این شعر را نمونهٔ طبیعیِ شعرِ ادیب‌الممالک به‌حساب آورد و منظومهٔ زبانی او را از رهگذر این شعر بازشناخت؛ زبانی دور از طبیعتِ گفتار عصر، درست صد و هشتاد درجه مقابل زبان ایرج و متّکی به‌معلومات بسیار زیاد در حوزهٔ فرهنگ عربی و اسلامی.

اگر ادیب‌الممالک، دیوان پرحجم خویش را که افزون بر دوازده هزار بیت است به‌خدمتِ این‌گونه شعرها و تصویر این‌گونه فضاها در می‌آورد، جای آن داشت که با اندکی گذشت، مقایسهٔ او را با بهار ستم بربهار ندانیم، حال آنکه در سراسرِ دیوان ادیب‌الممالک، به‌لحاظ فکر و مضمون و فضاهای وصفی، کمتر شعری از این دست می‌توان یافت. حجم قابل ملاحظه‌ای از دیوان او را مدایح تکراری در حق حکّام و امیران عصر استبداد تشکیل می‌دهد. برای نمونه اگر همان حرف الفِ دیوان او را که شامل ۳۳ قطعه و رباعی و قصیده است، مورد بررسی قرار دهیم می‌بینیم که قصیدهٔ اول وَطَنیّه‌ای است دربارهٔ «برانگیختن ایرانیان و وطن‌پرستان برضدّ معاهدهٔ روس تزاری و انگلیس در تقسیم ایران» و قصیدهٔ دوم «در نکوهش سپاهیان روس تزاری هنگام به‌توپ بستن گنبد

امام هشتم» و سومین قصیده در «ستایش امیر نظام گروسی» است و چهارمین در «نکوهش ترور بازی فرقهٔ دموکرات ایران و تأیید فرقهٔ اتفاق و ترقی» که در شهر سمنان سروده شده است، در ۱۷ حمل ۱۳۲۹» و قصیدهٔ پنجم در سنهٔ ۱۳۱۶ [هق] در زنجان سروده شده که «در ماهِ صفر شاهزاده دار ابن دار ابن دار ابن فتحعلی شاه به حکومت آنجا آمده بود و شاهزاده ابراهیم میرزای بُرهان‌السلطنه نبیرهٔ مرحوم دارای بزرگ به‌استقبال وی رفته بود» دربارهٔ قصیدهٔ ششم گوید: «در غرّهٔ شهر رجب‌الاصمّ ۱۳۱۴ در مدح خداوند فضل و هنر و ادیب بارعِ سخن‌گستر جناب فخامت نصاب استادی آقا میرزا محمدحسین فروغی اصفهانی ملَقب به ذکاءالملک انشا کردم در دارالخلافهٔ طهران» و در باب قصیدهٔ هشتم عنوان «احزاب سیاسی» دارد و قصیدهٔ نهم «در حماسه و نکوهش زمامداران ایران هنگام توب بستنِ سپاهیانِ تزاری روس به‌بارگاه امام هشتم» است و شعر دهم قطعه‌ای است که «خطاب به‌آقای میرزا احمد خان مدعی‌العموم» سروده شده است، در تاریخ ۲۹ شعبان ۱۳۳۰ [هق] در طهران. شعر یازدهم قطعه‌ای است «در نکوهش خطیبان بی‌زبانِ آغازِ مشروطیت» و شعر دوازدهم چنین عنوانی دارد: «در دوم ماه ربیع‌الثانی ۱۳۱۷ [هق] که با دست شکسته به‌زیارتِ حضرت اشرف اعظم‌نظام‌السلطنه، پیشکار مملکت آذربایجان می‌رفتم این قطعه را برحسب حال فراهم ساختم و انشا کردم» و شعر سیزدهم قطعه‌ای است که شأنِ نزول آن را مصحح دیوان بدین‌گونه تحریر کرده است: «قاضیِ جزای عدلیهٔ آن زمان یک میگسار را به‌سی و یک تومان نقد و سی و یک روز حبس جزا داده و از رقعه‌ای که ادیب‌الممالک در خواهش آزادی او نوشته بود، از این عبارت: «به‌جرمِ هماغوشی با دخترِ تاک» او را زانیِ با دخترِ بکر هم فهمیده و مجازات را بالا بُرده بود. ادیب‌الممالک از هوش و ادراکِ قاضی برآشفته، این قطعهٔ غرّا را در نکوهش وی سروده است.» عنوان قطعهٔ چهاردهم چنین است: «هنگام جنگ عمومی در اتحّادِ اسلام خطاب به عاصم بیک سفیر کبیر عثمانی درایران فرماید» و عنوان قطعهٔ پانزدهم «معنیِ فوق‌العاده» است و موضوعِ آن حکایتی طنزآمیز دربارهٔ پیرمردی و ناز و کرشمهٔ همسرِ پیرش با او. قطعهٔ شانزدهم «در جواب تقریظِ حجةالاسلام» که در تبریز به‌سال ۱۳۰۸ [هق] سروده است و قطعهٔ هفدهم «راجع به پرنس ارفع‌الدولهٔ دانش» است و قطعهٔ هیجدهم دربارهٔ عکسی است که شاعر از آنِ

خود به‌دوست تقدیم کرده است و قطعهٔ نوزدهم ترجمهٔ از عربی است در نکوهشِ جنگ و قطعهٔ بیستم «در مدح حسینقلی خان نظام‌السلطنه» است قطعهٔ بیست و یکم «در نکوهش یکی از علمای عراق و شکایت از او به ظل‌السلطان و قهرمان‌میرزای صارم الدوله» است. قطعهٔ بیست و دوم «در نکوهش بواسیر» است و قطعهٔ بیست و سوم «ذیلِ تصویر خود در مدحِ نقش نقاش نوشته» و قطعهٔ بیست و چهارم «در تهنیت فرستادن تمثال مظفرالدین شاه برای نیرالدوله» است و قطعهٔ بیست و پنجم پاره‌ای است از یک قصیدهٔ مدحیهٔ قدیم او و قطعهٔ بیست و ششم دو بیت است در ستایش «همّت» و قطعهٔ بیست و هفتم، هجو کسی است به‌نام پرویز و قطعهٔ بیست و هشتم، مدح کسی است که در ۱۳۱۴ [هق] سروده شده است و قطعهٔ بیست و نهم سه بیت است در ستایش خودش و حسب و نسبش و شعر سی‌ام تا سی و سوم که چهار رباعی است: یکی در هجو فرمان‌فرما و دیگری در هجو شیخی از اهل همدان و دیگری در شکایت از سفر با «واگون» و آخرین رباعی خطاب به‌شخصی است به‌نام «بدر» و بازی با کلمهٔ بدر».

از خوانندگان این یادداشت، عذر می‌خواهم که وقت آنها را به‌نقلِ عناوین و مضامین سی و سه شعر حرفِ الف دیوانِ او گرفتم. قصد من مروری اجمالی بر حال و هوای حاکم بر کل دیوان شاعر بود و این کار عملاً حاصل شد؛ یعنی از روی همین حرف الف، به‌اجمال می‌توان دریافت که چند درصدِ شعر ادیب‌الممالک به‌فضای مشروطه و آزادی و وطن ارتباط دارد و چند درصدِ آن به عصرِ استبداد و زندگی استبدادی و چه مقدار از این شعرها دارای کاربُردی عمومی است و چه مقدار از آنها آثاری است که در یک موردِ معین و برای شخص خاص سروده شده و هیچ‌گاه کاربُردی دیگر ندارد؛ چه مقدار هجو و بدگویی از دیگران است، چه مقدار مدح و ثنای حکام و شاهزادگان. اگر از حجم طولانیِ مدایح و هجوها صرفِ‌نظر کنیم و برای یکی دو قطعهٔ کوتاه و دوبیتی و سه‌بیتی که برای فلانِ موضوع اخلاقی سروده، همان اندازه ارزش قائل شویم که برای قصیده‌ای چهل‌بیتی در مدحِ فلان حاکم یا شاهزاده، باز هم می‌بینیم که بیشترین حجم شعر او را مدایح حکام عصر تشکیل می‌دهد و یا هجو خصوصیِ افراد و امورِ کاملاً شخصی که هیچ‌گاه حالتِ عام و تیپیکال پیدا نکرده است، البته در این میان چند شعر هم در موضوعاتِ زندهٔ عصر دارد از قبیل مدیح وطن و ستایش حِسِّ وطن‌پرستی (دو مورد) و

یکی دو مدیحهٔ مذهبی و این تمامی حرفِ الفِ دیوان اوست و حدود ۴۲ صفحه از ۷۲۵ صفحهٔ دیوان او را تشکیل می‌دهد. بی‌اغراق می‌توان گفت که آنچه دربارهٔ حرفِ الف دیوان گفتیم در سراسرِ دیوان از الف تا یا صدق می‌کند.

همین تحلیل موضوعی قصاید و قطعات و رباعیات حرفِ الفِ دیوان و بررسیِ زبان و فضای شعرِ «قاضی صلحیهٔ بَلَد» می‌تواند ما را به‌فضای اصلیِ شعر ادیب‌الممالک ببرد و اگر با روش اسکارپیت ــ که در جامعه‌شناسیِ آثار ادبی تیراژ را یکی از ملاک‌های ارزیابی خویش قرار می‌دهد ــ وارد بحث شویم می‌توانیم بگوییم که دیوان ادیب‌الممالک از روزگار اوجِ فعالیتِ شعری گوینده ــ که دوران شکوفاییِ هنرش به‌عصر مظفرالدین شاه می‌رسد ــ تا هم‌اکنون بیش از دو یا سه‌بار و هربار در تیراژی حدود دو هزار، بیشتر نشر نشده است و برای شاعری که او را در کنار ایرج و پروین و عارف و عشقی قرار می‌دهند چنین تیراژی، دلیل بزرگی است برشکستِ هنرِ شاعری او، در صورتی که نشرِ دیوان ادیب‌الممالک هیچ‌گاه با مانع روبه‌رو نبوده است و دیوان بهار و عارف و عشقی و فرّخی یزدی و لاهوتی و ایرج، همواره با مانع انتشار روبه‌رو بوده است.

معدلِ تیراژِ شعرِ هریک از این شاعران، به‌تنهایی، ده برابرِ تیراژ شعر ادیب‌الممالک است و نفوذِ شعر ایشان به‌مراحل بیشتر از اوست. کمتر حافظه‌ای از حافظه‌های شعردوستان و اهل ادب می‌توان یافت که چندین شعر از بهار و ایرج و عارف و عشقی و فرّخی و لاهوتی را در گنجینهٔ خویش نهفته نداشته باشد، درصورتی که از ادیب‌الممالک جز یکی دو شعر یکی قطعهٔ: «تا زبرِ خاکی ای نهال برومند» و پاره‌ای از یک شعرِ مذهبی «ماییم که از پادشهان باج گرفتیم» و شاید هم یکی دو هجو خصوصیِ کم‌ارزش، شعر دیگری در حافظه‌های دوستداران شعر دیده نمی‌شود.

حق این است که آن همه فضل و تسلّط بر ادب عرب و عجم و احاطهٔ برتاریخ و فرهنگِ اسلامی و فخامتِ الفاظ و تراکیب نتوانسته است شعرِ ادیب‌الممالک را در حدِ شعر عارف و عشقیِ «بی‌سواد»، در طول این صد سال، در میان دوستدارانِ شعر استمرارِ حضور بخشد و این خود نشان دهندهٔ این حقیقت بزرگ تاریخ ادب است که جوهر شعر، زندگی است و ساخت و صورت‌ها وقتی استمرار خواهند یافت که در خدمتِ زندگی

باشند و علّتِ این که ادیب‌الممالک با همه جلالتِ قدر و پایگاهِ رفیعش در ادب عرب و عجم نتوانسته است حضورِ شعری خود را در میان نسل‌های پی‌درپیِ دوستداران شعر، در این صد ساله، حفظ کند، همین است؛ هرچند او همیشه در محافلِ بسیار محدود «ادیبان» می‌تواند حضور داشته باشد ولی در تاریخ ادب و حوزه‌های اصلی دوستداران شعر، هرگز و هرگز. گاهی اندیشیده‌ام که شاید انبوهیِ حجم شعرها و «زبانِ پر از عربیِ» و زمینهٔ سرشار از اشاراتِ تاریخی و فنّیِ شعر او سبب شده است که وی تا این حد موردِ بی‌مهری عامهٔ دوستداران شعر قرار گیرد، و پیش خود فکر کرده‌ام که اگر برگزیدهٔ بسیار سنجیده‌ای از شعرهای او، فراهم آید شاید کمکی باشد به‌حضورِ بیشتر او در حوزه‌های ادبیِ عصر، شعرهایی مانند:

برخیز شتربانا بربند کجاوه / ۵۱۱

چند کشی جورِ این سپهر کهن را / ۱

امروز که حق را پیِ مشروطه قیام است / ۸۶

تا در میان اوباش تقسیم شد وزارت / ۱۰۴

مطربِ ساوجبلاغ زاغ و کلاغ است / ۱۱۳

الحذر ای مدعی‌العموم که دزدی / ۱۰۵

شنیده‌ام که شهی با وزیر خود می‌گفت / ۱۲۱

بیچاره آدمی که گرفتار عقل شد / ۱۲۳

روزی ز جور خصم ستمگر ظلامه‌ای / ۱۴۳

تا زبرِ خاکی ای نهال برومند / ۱۶۹

تا کی ای شاعر سخن‌پرداز / ۲۸۵

آفرین باد برسروش‌الملک / ۳۲۳

کعبه آمد در نماز ای دل سوی این کعبه روکن / ۴۲۱

از دو چشمم آب یک سو گشته جاری خون ز یک سو / ۴۴۲

هنگامِ بهار آمد هان ای حشراتُ الأَرض / ۵۱۶

با همهٔ این امتیازات «رسمی» و کم و کاست‌های «طبیعی» شعرِ ادیب‌الممالک، برای حوزهٔ کوچکی از اهل ادب، همیشه می‌تواند «لذت‌های مشروط» و شاید هم در مواردی

لذت‌های طبیعی ایجاد کند. اگر او را در صدرِ شاعران مشروطه قرار ندهیم، البته باید یکی از پیشاهنگانِ تمایلِ به‌خط مشروطیت به حساب آوریم. ادیب‌الممالک از آن شاعرانی است که نقش تاریخیِ خود را، به‌خوبی ایفا کرده است ولی نتوانسته است در کنارِ اقرانش استمرار حضور داشته باشد.

تنها ادیبان و شاعرانی از نوعِ آن شاعرِ طرفدارِ سبک هندیِ آغازِ بحثِ ما می‌توانند از آن‌گونه فتاوی صادر کنند که شعرِ ادیب‌الممالک فراتر از شعر بهار است و احتمالاً ساده‌لوحانی که در «بزم» آن‌گونه اساتید، چَه‌چَه و بَه‌بَه می‌گویند به‌تأیید چنان سخنانی بپردازند. البته دیوان ادیب‌الممالک دارای بعضی فوائد لغوی و ادبی ـ از قبیل منظوم کردن اصطلاحات قمار یا نام خطوط جام یا نام ماه‌های پارسیان و ـ.. نیز هست و او بخش عظیمی از استعداد برجستهٔ خود را صرف منظوم کردن بعضی فواید لغوی و تاریخی و ایجاد نوعی نصاب برای بعضی از لغات کرده است که بعضی از محققان را می‌تواند به‌کار آید.

ادیب‌الممالک، افزون بر قصاید استوار و قطعات به‌هنجارش، در دیگر انواع شعر فارسی نیز استادی خود را نشان داده است، از جمله مثنوی‌های او غالباً محکم و منسجم است و یادآور منظومه‌های استادان سلف. این مثنوی‌ها اگرچه کشش شاعرانه و حسّ و حالت عاطفی در خواننده کمتر ایجاد می‌کند، ولی به‌لحاظِ سبک و سیاق، بسیار هنرمندانه است و در شمار بهترین مثنوی‌هایی است که از شاعران عصرِ مشروطیت در اختیار داریم، مانند منظومه‌ای که در آداب فرقهٔ فراماسون سروده و از آنجا که خود عضوِ این جمعیت بوده است به‌تشریحِ رموز ایشان پرداخته و کوشیده است در آن منظومه یک دورهٔ کامل این فرقه را به خواننده بیاموزد و به پرسش‌هایی که در داخل «لژ» ماسونی می‌شود و پاسخ‌هایی که باید داده شود، جواب گوید. همچنین حکایتِ «کفشِ ابوالقاسم طنبوری» بسیار استادانه به نظم درآمده است.

بخش پایانی دیوان ادیب‌الممالک اگر از شور و هیجان‌های عاطفی‌ای که لازمهٔ شعر است، تهی است، دست‌کم دارای فوایدی است که خواننده از رهگذرِ نظمِ او، اطلاعاتِ مهمّی را در این گونه موارد می‌آموزد و یا بعضی اطلاعات لغوی و ادبی را دربارهٔ اصول عقاید اهل حق و صورتِ منظوم گفتارِ بعضی از پیشوایان ایشان به‌دست می‌آورد.

همچو فرهاد بُوَد کوه‌کنی پیشهٔ ما
کوهِ ما سینهٔ ما ناخن ما تیشهٔ ما
عشق، شیری ست قوی‌پنجه و می‌گوید فاش
هرکه از جان گذرد بگذرد از بیشهٔ ما

ادیب نیشابوری، در حاشیهٔ شعر مشروطیت[1]

شعر فارسی در عهد مشروطیت، شعری است پوینده و متنوع، با جلوه‌های گوناگونِ لفظ و معنی. اگر از تنوّع شعر فارسی در عصر حاضر صرف‌نظر کنیم می‌توانیم بگوییم شعر فارسی در هیچ دوره‌ای به اندازهٔ عصر مشروطیت از تنوّع زمینه‌های فکری و زبانی و اسلوبی برخوردار نبوده است، البته توجّه دارید که تکیه و تأکید نگارنده، بر تنوّع است و نه بر میزان ارزش.

اگر قائم‌مقام فراهانی و فتح‌الله خان شیبانی را، در مقام عمل «طلایه‌داران شعر مشروطیت» بدانیم و میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخانِ کرمانی را «طراحانِ تئوری ادبیات مشروطیت» بشمار آوریم، صرف نظر ازین طلیعه‌ها و طرّاحان پیشرو، گروه‌های شعری عصر مشروطیت را ــ از آغاز فکر آزادی تا سالهای مقارنِ کودتای ۱۲۹۹ هش و اندکی پس از آن ــ در مجموع می‌توان به چهار یا پنج دسته تقسیم کرد:

۱. دستهٔ اول شاعرانی هستند که شعر آنان را «مرکز شعر مشروطیت» یا قلب سپاه باید خواند. اینان لفظاً و معناً شعرشان را در معرض حوادث زمان قرار داده‌اند در نتیجه شعرشان تمام رنگ و بوی شعر مشروطیت را در خود داراست از قبیلِ سید اشرف قزوینی گیلانی، عارف قزوینی و عشقی. شعر اینان نبض عصر مشروطیت است با تمام حوادث روز. زبان شعرشان نیز زبانی است نزدیک به زبان کوچه و بازار و روزنامه‌ها. چندان متّکی به سنّت نیست. شاعران نیز در جستجوی سبک و اسلوب نیستند، اگرچه عملاً خود اسلوبی را به وجود آورده‌اند. ارزیابی این اسلوب مقامی دیگر می‌طلبد.

---

۱. چاپ اول در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد، ۱۱ (۱۳۵۴)، ۱۶۹-۱۸۷.

۲. دستهٔ دوم گروهی هستند که «ذوجنبتین»اند؛ یعنی از یک طرف جوانب مربوط به سنن قدمائی را حتی‌المقدور رعایت می‌کنند و از سوی دیگر شعرشان عطر و بوی زمانه را دارد با رنگی از تجدّد در تمام عناصر شعر. در صدر اینان ایرج، بهار، دهخدا، ادیب الممالک قرار دارند. آنها را «میمنهٔ شعر مشروطیت» می‌توان خواند.

۳. اگر به دستهٔ سومی در اواخر این عهد توجّه کنیم ــ که هم به‌لحاظ بعضی جنبه‌های اجتماعی، عمیق‌تر به مسائل می‌نگرد و هم به‌لحاظ آشنایی با مسائل فنی شعر، ـ بخصوص از دیدگاه آگاهی از تحوّل ادبیات اروپایی ــ دسته‌ای را می‌توانیم تصوّر کنیم که شمارهٔ افراد آن بسیار کم است، ولی اهمیت آن از حیث تأثیرات بعدی بسیار است و آن جمع عبارتند از: ابوالقاسم لاهوتی، نیما یوشیج، عشقی و چند شاعر از آذربایجان که حق آنان تا کنون بدرستی گزارده نشده است. اینان را به دو معنی باید «میسرهٔ شعر مشروطیت» خواند زیرا «یساری» و چپ گرا نیز بوده‌اند، چه در مسائل اجتماعی و چه در اصول نقد الشعر.

۴. دستهٔ چهارم شاعرانی هستند که از شعرشان می‌توان دریافت که در عصر مشروطیت زیسته‌اند ولی «خصلت مشروطگی» یا رنگ و بوی ادب مشروطیت در شعرشان بسیار کم است. اینان چندان برای سنّتهای قدمائی لفظاً و معناً ارزش قائل‌اند که از تمایل تند ادبیات مشروطیت به محیط کوچه و بازار و کششی که به سوی مباحث روز دارد، می‌پرهیزند. اگر ناگزیر بخواهند با آن معانی روبرو شوند، مثل کسی که نمی‌خواهد دستش به چیزی آلوده شود و از حوله یا وسیله‌ای دیگر برای تماس با آن شیء کمک می‌گیرد، اینان نیز با وسائل بیانی غیر مستقیم به آن معانی نزدیک می‌شوند. اینان را شاعران «حاشیهٔ مشروطیت» باید خواند؛ ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری و چند تن دیگر.

این گروه با همه انتقادهایی که از بسیاری جهات بر کارشان وارد است این خصوصیت را دارا هستند که مثل بعضی از شاعران فرمالیست نوپرداز در ایران امروز، یا در کشورهای مغرب زمین (کشورهای سرمایه‌داری) فقط برای «چگونه گفتن» ارزش قائل اند و نه برای «چه گفتن».

از میان این چهار گروه، گروه چهارم را جمع «صورتگرایان عصر مشروطیت» باید خواند. و از میان اینان، به نظر نگارنده، سید احمد ادیب پیشاوری نمایندهٔ تمام عیار

طرفدارن این نظریه است. او به لحاظ مسائل صوری، در شعر عصر خود، خصایصی را دارد که خاقانی در عصر خود داشت. بر روی هم، او، خاقانی دیگری است که بیرون از محیط طبیعی حیات خود زیسته است. دانش و فرهنگی که ادیب پیشاوری، در طول حیات نسبةً طولانی خویش اندوخته بوده است، چندان متعالی و بلند است که می‌توان گفت هیچ شاعری بعد از عصر خاقانی، در شعرش بهره‌مند از آن مایه دانش و فرهنگ نبوده است. از مولوی و بعضی عرفای بزرگ که بگذریم، بی‌گمان شاعران بافرهنگی در فاصلهٔ عصر خاقانی تا ادیب پیشاوری بوده‌اند که مقام والائی در عرصهٔ دانشها داشته‌اند، ولی هیچ کس، در شعرش، از چنین مقامی خبر نمی‌دهد. ادیب پیشاوری نمونهٔ برجسته و کامل کسانی است که در شعر برای اصول و سنن و نظام کلمات و به گفتهٔ خودش «هندسه‌ی ترکیب الفاظ» ارزش بسیار قائل‌اند و به حوزهٔ مخاطبان خویش کوچکترین توجهی ندارند.

بعد از مرحوم سید احمد ادیب پیشاوری، همین نظر را در باب مرحوم میرزا عبدالجواد ادیب نیشابوری نیز -که نوعی تعارض یا تقارن مقامی و نامی هم میان آن دو وجود داشته و گویا شاگردان و طرفداران هر کدام[1] دلایلی برای رجحان این یک بر دیگری ذکر می‌کرده‌اند - می‌توان اظهار داشت.

ادیب نیشابوری با تفاوتی در معیارهای سبکی و زبانی، همان راه و رسم ادیب پیشاوری را داشته و به همین مناسبت در این تقسیم‌بندی، نگارنده، او را در کنار ادیب پیشاوری قرار دادم در موج چهارم و در جمع شاعران «حاشیهٔ مشروطیت».

در این گفتار، نظر نگارنده بیشتر یادآوری چند نکته در باب ادیب نیشابوری است. ادیب نیشابوری، اگر در حاشیهٔ شعر مشروطیت قرار دارد، شعرش این مزیّت را دارد که به لحاظ مسائل مربوط به فرم شعر (هماهنگی سنّتی در نظام الفاظ، موسیقی عروضی

---

۱. ایرج در بیتِ «همه یاران خراسان من اهل اند و ادیب/ بی‌سبب نیست به سرْ شوقِ خراسان دارم» و نیز بیت مشهور عارفنامه: «خراسان جا چو نیشابور دارد/ که صد پیشی به پیشاوور دارد» ارادت خود را به ادیب نیشابوری نشان داده و در بیت دوم به کنایه مقام ادیب نیشابوری را فراتر از ادیب پیشاوری دانسته است. از مرحوم استاد فروزانفر -که محضر هر دو بزرگ را درک کرده بود - یک بار در این مورد جویا شدم، با اینکه رسماً شاگرد ادیب نیشابوری بود و محضر مرحوم پیشاوری را به‌طور آزاد و گهگاه درک کرده بود، با لحن خاصی که ویژه او بود گفت: «اصلاً، هیچ قابل مقایسه نبودند.» و منظورش رجحان سید احمد ادیب پیشاوری بود.

شعر، توجّه به اصول سنّتی سبک، طنطنهٔ کلمات) از نوعی امتیاز نسبی برخوردار است.

اگر شعر او را به لحاظ حوزهٔ معانی و صور خیال بخواهیم نقد کنیم، مثل شعر تمام گویندگان بعد از سبک هندی تا عصر مشروطیت، چیز تازه‌ای ندارد. عرفان و تصوّف ادیب، عرفان و تصوّف تجربی نیست، برخلاف هم عصر او، حبیب خراسانی که در نقطهٔ مقابل ادیب قرار دارد و عرفانش عرفانی تجربی است؛ آنچه حبیب در باب عرفان سروده است حاصل تأمّلات شخصی اوست در آفاق و انفس و شعرش از اصطلاحات عرفانی تقریباً برهنه است، مثل غزلیات شمس جلال الدین مولوی. اگر بخواهیم به طور مثال نمونه‌ای بیاوریم مقایسهٔ دو شعر بسیار معروف این دو شاعر ــ که در یکی از خوش آهنگترین اوزان گمنام شعر فارسی سروده شده است[1] ــ گواه بسیار خوبی بر این مدعاست. ادیب پس از آوردن شطحیات بسیار زیبایی از نوعِ «لیس فی طیلسانی سوا هو» به‌صراحت می‌گوید که آنچه گفته فقط به خاطر این است که طبعی آزموده باشد[2] و چیزی گفته باشد و طبق نظریهٔ تمام صورتگرایان و فرمالیستهای قدیم و جدید «چگونه گفتن» برای او مطرح است نه «چه گفتن». همین ضعف معنوی در دیگر کارهای ادیب دیده می‌شود، چه او در شعرهای عرفانیش، از یک سوی خود را از صوفیان صفایی می‌داند که از عالم دگرند و در شعر دیگری می‌گوید :

اگــر صــوفی خــدا را یک شــناسد وصول و خلسه و جذب و طلب چیست

---

۱. وزن بسیار دلکش و پویندهٔ افسانهٔ نیما یوشیج ــ که در روزگار ما شعرهای بسیاری در زمینهٔ آن به وجود آمده است ــ در آغاز توسط حبیب و ادیب مورد استفاده قرار گرفته و در شعر قدیم فارسی بی‌سابقه است، در یک کتاب عروضی عربی، چندین سال قبل، قطعه‌ای به این وزن یافتم که الان در یادم نیست، همین قدر به یادم هست که یا در مغرب تألیف شده بود یا در یکی از کشورهای مغرب (الجزایر، تونس، مراکش) چاپ شده بود.

۲. استاد بزرگوار ما، جناب آقای محمد تقی ادیب نیشابوری (ادیب ثانی)، استاد یگانهٔ ادبیات عرب و بلاغت اسلامی در حوزهٔ علمی خراسان، سالها پیش از این، که از محضر پر فیض‌شان بهره‌مند بودم، می‌فرمودند: «در آغاز میرزای ادیب، شعر خود را گفته بوده و مرحوم حاج میرزا حبیب در پاسخ او آن شعر را سروده است و چون مرحوم حبیب در مقابل «من خدا، من خدا، من خدایم»، گفته بود «من گدا، من گدا، من گدایم» و در مقابل «لیس فی طیلسانی سوا هو» گفته بود «نیست جز فقر در طیلسانم / نیست جز عجز طیِّ لسانم»، بعضی تصور می‌کردند که حبیب نیشخندی به ادیب داشته و می‌فرمودند که میرزای ادیب، گله می‌کرده است که من در قوس نزولی گفته‌ام و این سید خوب می‌دانسته است ولی به‌عمد شعر خود را در مقابل شعر من در قوس صعودی و در جهت ردّ شعر من سروده است.» (امیدوارم در نقل سخن استاد اشتباه نکرده باشم. در سالهای ۵-۱۳۳۳ بنده این سخن را از ایشان شنیده‌ام، در درس مقامات حریری و یا شاید درس عروض ایشان.)

همچنین در شعرهایی که به اسلوب فرّخی و منوچهری گفته است به‌حدی گرفتاری «چگونه گفتن» او را به خود مشغول داشته که در بعضی از آنها فراموش می‌کند که معشوق او، در آغاز همان شعر، به صورت مردی وصف شده است و می‌گوید:

آری، آری چه توان کرد که دوشیزه چنو تـا تـوانـد چـو مـن پـیر نگـیرد دامـاد

حتی عرفان ادیب هم، بیشتر نوعی فرمالیسم است، یعنی سودجویی از ابزار اصطلاحات عرفانی برای غنای صوری شعر. مرحوم ادیب گویا فصوص الحکم محیی‌الدین ابن‌العربی را مطالعه می‌کرده و شاید هم تدریس. طبعاً اصطلاحات زیبای عرفان محیی‌الدینی را وارد شعرش کرده است. شاید اگر طیف مغناطیسی وزن شعر و کشش ظاهری شعر او نباشد، خواننده متوجّه شود که این اصطلاحات در کنار هم چندان هماهنگی ندارند:

شارق «فیض مقدس» ز «سحاب اقدس» اخـتر تـافته از چـرخ مـعانی مـائیم
آن گدایان که بـه بـازوی تـوانـائی فـقر پشت پا بـر زده بـر چـرخ کـیانی مـائیم

بر روی هم وجه بارز شعر ادیب، و تا حدّی صفا، که سبک مشترک آن دو را تشکیل می‌دهد، و تا حدّ زیادی آن دو را از دیگران متمایز می‌کند، همین است که این دو در شعرهای برجسته‌شان، غالباً، اوزان مشخصی را، که از موسیقی ممتازی برخوردار است، در خدمت اصطلاحات صوفیانهٔ بعد از محیی الدین در آورده‌اند. و این کاری بوده است که اگر متأخران قدما انجام داده‌اند، چون از لحاظ زبان شعر دارای پیوستگی و استحکام لازم نبوده است، سبک مشخصی ایجاد نکرده است و صورت افراطی آن را در شعرهای شمس مغربی، و حتی شاه نعمت اللّه ولی می‌توان دید. لطف کارهای درخشان ادیب و صفا در این است که توانسته‌اند اصطلاحات صوفیانهٔ محیی الدینی را، به جای زبان بی‌رمق و سست و ناتندرست بسیاری از شاعران متصوف قرون اخیر، در زبان فاخر و استوار خراسانی قدیم ذوب کنند وگاه که این کار با موسیقی تازه‌ای - از لحاظ عروض و قافیه‌های میانی - همراه شده است، تشخّص بیشتری به کار آنان داده است. در این موارد، جذبهٔ فرم، گاه به‌حدّی است که خواننده بی‌اختیار لذّت می‌برد، گرچه در مرحلهٔ تعقّل، متوجّه شود که این عبارات، همچون جملات و الفاظ عزایم‌خوانان که مار را افسون می‌کنند و هیچ معنایی ندارند، از معنای محصّلی برخوردار نیستند. بیانیهٔ

سوررئالیست‌ها نیز به‌نوعی دیگر بر همین اصل تکیه می‌کند. بر عکس این موارد در جاهایی که نشانه‌های مشروطیت، در شعر ادیب دیده می‌شود، شعر ادیب از تأثیر لازم برخوردار نیست. غالباً از دوردستی بر آتش داشته است، مثلاً در قرارداد تقسیم ایران:

که گمان داشت که بنگاه فریدونی را　　از چپ و راست کند دشمن چونین تقسیم

که تمامی این قصیده، بعد از تغزّل کلیشه‌وارش، مسائل مربوط به جامعهٔ ایرانی آن روزگار است، ولی با زبان فاخر قدمائی و از دور دستی بر آتش داشتن.

بر روی هم، صورت گرایی ادیب را، در شعر می‌توان در این مسائل خلاصه کرد:

۱. جستجوی اوزان تازه یا اوزان خوشاهنگی که رواج چندانی ندارند، از قبیلِ

مردی از مردم شادیاخم　　بی‌نوایی از آن مرز و کاخم

تنگدل زین جهان فراخم　　رفتنی زین سپنجی سرایم[۱]

یا: **میازار ازین بیش خدا را دل ما را　　بیندیش ز آه دل درویش خدارا**

یا: **ما صوفیان صفا از عالم دگریم　　عالم همه صُوَر و ما واهب الصوریم**

یا: **از جهان دگرم با زبان دگرم**

البته این یک موسیقی سطحی است، کمترین بهره‌ای که شعر از موسیقی می‌تواند داشته باشد، همین موسیقی سطحی عروض است؛ حال آنکه موسیقی عمیق شعر در ترکیب کلمات و نحوهٔ قرارگرفتن آنها درکنار یکدیگر است و آن کار دشواری است. در صورتی که انتخاب وزن خوشاهنگ یا وزنی که کمتر مورد استفاده قرار گرفته باشد، کاری است که هر کس به دست خود می‌تواند در باب آن تصمیم بگیرد.

با این‌همه تکراری بودن شعر فارسی در عصور اخیر، به‌حدّی بوده است که همین

---

۱. مطلع شعر ادیب به خاطرم نیامد ولی این ابیات از آخر آن قصیده است و بیاد دارم که بر سنگ مزار ادیب، بر روی دیوار، در حرم مطهر نقر کرده بودند و در سالهای اخیر که به زیارت مشرّف شدم، دیدم سنگ را برداشته‌اند، و مثل بسیاری از نقوش و کتیبه‌های ارزشمند دیگر ــ که هرکدام یادگار و تاریخچه‌ای است ــ آن را مزاحم زیبایی حرم تشخیص داده‌اند، ولی به سلیقهٔ من این کار درست نیست زیرا در تمام دنیا، اماکن مقدس، به نوعی خاکجای بزرگان فکر و فرهنگ اقوام می‌شود. برای نمونه وقتی به کلیسای وست مینستر West Minester abbey در لندن می‌روید می‌بینید بخشی از آن که زاویة الشعرا Poets Corner نام دارد، ویژهٔ شاعران است و در آنجا الیوت را درکنار اودن و لرد بایرون و بسیاری شاعران و ادیبان دیگر می‌بینید. زاویهٔ دیگری ویژهٔ موسیقی‌دانان است و بر همین قیاس، به هر حال من از این تصرّف خوشم نیامد.

مایه از تجدّد، یا بهتر بگویم به تعبیر ناقدان اروپائی «انحراف از نُرم norm» را در شعر صفا و ادیب باید به غنیمت شمرد. و تا آنجا که بخاطر دارم، دیوان موجود و چاپ شدهٔ ادیب، با در نظر گرفتن حجم بسیار کوچکی که دارد، به لحاظ تنوّع اوزان در عصر خود، کم‌نظیر و شاید بی‌نظیر باشد. این نکته قابل یادآوری است که ادیب و صفا به مسألهٔ تنوّع اوزان یا جستجوی وزنهای خوشآهنگ و کم استعمال، بیش از دیگران توجّه از خود نشان داده‌اند و صفا بیشتر از ادیب وزنهای غیر مشهور را به خدمت گرفته به‌حدّی که بعضی تصور کرده‌اند که این اوزان از اختراعات اوست حال آنکه تمام آنها دارای سوابق‌اند[1].

۲. بیشتر از قوافی داخلی استفاده کرده و این امر بر موسیقی شعر او، در قیاس با اقران

---

۱. از استاد محترم جناب آقای محمدتقی ادیب نیشابوری شنیدم که می‌فرمودند: «صفا خود می‌گفته وزن غزل معروفِ 'دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من' را از اختر طوسی گرفته‌ام» و اختر طوسی از شعرای همان عصر است که دیوانش به چاپ رسیده و بیشتر در مدایح و مراثی اهل بیت است و به همین مناسبت به لحاظ اوزان قاعدةً باید قابل مطالعه باشد. جای آن هست که یکی از دانشجویان رشتهٔ ادبیات فارسی که گوشی آشنا به موسیقی شعر فارسی و مبانی عروض داشته باشد، یک بار به‌دقّت تمام دواوین شعرای مذهبی را، از خطی و چاپی تا بیاض‌ها و جنگهای نوحه، مورد مطالعه قرار دهد، بی‌گمان در خلال مراثی و نوحه‌ها اوزان تازه‌ای می‌توان یافت، که به غنای موسیقی شعر فارسی کمک بسیاری می‌تواند بکند؛ مثلاً وزن این غزل ه.ا. سایه را:

تا تو با منی زمانه با من است　　بخت و کام جاودانه با من است

که امروز یکی از اوزان بسیار معروف و دلپذیر شعر فارسی است و چندین شعر درخشان (در عروض قدیم و عروض نیمایی آزاد) در آن سروده شده است، بنده در یکی از نوحه‌های قدیمی:

داغ مرگ اکبر جوان من　　سینه را پر از شراره می‌کند

چند سال قبل دیدم و الآن اصل آن در اختیارم نیست. در یک بیاض قدیمی متعلق به دوست فاضلم آقای محمد گلبن بود، مشخصات بیشتر آن الان به یادم نیست. [هم‌اینک که این اوراق برای چاپخانه آماده می‌شود در میان یادداشت‌هایم این شعرهای اخترِ طوسی را یافتم: «زبانِ حال سیّدالشهدا است در شبِ عاشورا با عُلیا جناب زینب:

می‌گفت، شاهِ شهیدان، با زینب ای خواهرِ من!　　چون شمر، با تیغ بُرّان، بُرَّد سر از پیکرِ من
بر عهدِ یزدان وفا کن، دل را رضا بر قضا کن　　آهسته چون نی‌نوا کن، بر نی چو بینی سرِ من...

گلزارِ حسینی، اثرِ طبعِ مرحوم اختر طوسی، مطبعهٔ قاضی سعید، ۱۳۱۵ هش از آنجا که روزگارِ حیات اخترِ طوسی (مشهد ۱۲۶۸-۱۳۳۴ هق) و روزگار حیات صفا بنا بر مشهور (اصفهان ۱۲۶۹- مشهد ۱۳۲۲ هق) بوده است و سبکِ ویژهٔ اختر جستجوی وزنهای متنوع و خوشاهنگ بوده، تقدم او مسلّم است. گویا موسیقی‌شناس هم بوده و غالباً وقتی وزنی تکرار می‌شود، در دیوانِ او، با عبارتِ «وَ لَهُ ایضاً در همین مقام» را همه جا می‌بینیم.]

و معاصرانش، افزوده است، در بیشتر قصاید و غزلهای خوب او، هماهنگی صوری اجزای مصراع و بیت به صورت قافیه‌های میانی، همه جا دیده می‌شود :

هم عراقی هم حجازی هم حقیقی هم مجازی   هم صفایم هم کدورت هم لبابم هم لبیبم

و می‌توان گفت در تمام شعرهای دوران اخیر شاعری او، توجّه به قافیه‌های میانی بسیار محسوس است.

۳. توجّه ادیب به «هندسه‌ی ترکیب الفاظ» در زنجیرهٔ گفتارش بسیار محتاطانه و بر اساس طرز ترکیب و شیوهٔ تلفیقی قدماست. اگر طرز تلفیق قدما را «هندسهٔ مسطحهٔ زبان شعر» بدانیم و هندسهٔ شعر معاصر را در ترکیب الفاظ، هندسهٔ فضایی یا «هندسهٔ بی‌نهایت»، در این هندسهٔ مسطّحه، ادیب کوچکترین خروجی از قوانین نظم قدمائی ندارد. از همین جاست که توجّه او به مسألهٔ «جستجوی سبک» روشن می‌شود. الیوت، در مقاله‌ای که در باب موسیقی شعر نوشته می‌گوید: «موسیقی شعر باید از خلال زبان رایج عصر برخیزد، یعنی زبان گفتار مردم عصر شاعر، با این تفاوت که مردم خودشان نتوانند آن گونه سخن بگویند و پیش خودشان وقتی شعر را می‌خوانند، بگویند «اگر ما می‌خواستیم این شعر را بگوئیم به همین گونه می‌گفتیم که این شاعر گفته است.»[1] با این معیار، زبان ادیب زبان برجسته‌ای نیست و نیز از لحاظ این‌که وی در توسعهٔ مجازهای زبان ــ که مهم‌ترین وسایل گسترش آن هستند[2] ــ کوچک‌ترین قدمی برنداشته است، ولی به لحاظ انحرافی که از زبان رایج و کلیشه‌وار عصور اخیر دارد و به زبان قدمای اولیه گاه نزدیک می‌شود، نوعی احساس غرابت در خواننده ایجاد می‌کند، گرچه این غرابت بسیار اندک باشد. ولی به هر حال هنر اصلی شاعر اعجاب است، اگر حرف فرمالیستها را دربست بپذیریم.

ادیب به دلیل همین توجهی که به زبان قدما و الفاظ کهنهٔ مورد استعمال ایشان و بعضی مجعولات دساتیر داشته، و مثل بسیاری از قدما و معاصران ما تصور می‌کرده است که لفظ به اعتبار خودش ــ مجرّد از ارتباطی که با اقمار خود دارد ــ دارای ارزش و تشخّص می‌تواند باشد، جانب لفظ را، در همان محدودهٔ خاص، بسیار تقویت می‌کرده

1. T.S. Eliot: Selected prose P.81.

2. William Empson : Seven typs of Ambiguity P.20.

است. مرحوم شهاب فردوس، از شاگردان ادیب، می‌گفت: ادیب، شعر فردوسی را می‌خواند که:

بگفتا که از مام خاتونی‌ام ز پشت پدر آفریدونی‌ام

و می‌گفت: «ببینید، آقا، کلمهٔ آفریدون چه زیباست.» از یکی دیگر از شاگردان ادیب، شاید استاد بزرگوار جناب مجدالعلای بوستان، شنیدم که می‌فرمود: «قوام‌السلطنه وقتی به خدمت ادیب می‌آمد، شعرهای خود را برای نقد و نظر بر او می‌خواند. یک بار غزلی را که تازه سروده بود خواند، تا رسید به این بیت که ظاهراً خودش خیلی از آن خوشش می‌آمد:

من و پروین همه شب دوش نخفتیم ولی چشمِ از گریه نیاسوده علامت دارد

ادیب فرمود: «لفظ، خوب نیست آقا! آن کس که گفته است:

همه آرام گرفتند و شب از نیمه گذشت آنکه بیدار بود چشم من و پروین است

خوب گفته است.» البته او، به سائقهٔ آشنایی غریزی با زبان قدما، این حرف را می‌زده است. شاید اگر می‌خواست موضوع را تجزیه و تحلیل کند از عهده برنمی‌آمد. اصولاً شعرشناسیِ قدمای ما غریزی بوده و مبانی نقد در ایران، هیچ‌گاه تنظیم نشده بوده است.

ادیب، در دوران شاعریِ خود، چندین بار اسلوب خود را آگاهانه عوض کرده است و این نشان دهندهٔ توجّه آگاهانهٔ او به مسألهٔ سبک است. شنیده‌ام که در جوانی شیفتهٔ قاآنی بوده است و صیدعلی‌خان درگزی، در کتابفروشیی، ادیب را دیده است، و او را که طلبه‌ای جوان و باذوق یافته، از دنباله روی قاآنی برحذر داشته است و دیوان منوچهری و فرّخی را به او توصیه کرده است. نشانهٔ چنین تمایلی در شعر ادیب نیز دیده می‌شود، مثلاً در یکی از قصایدش که مطلع آن را بیاد ندارم می‌گوید:

... ور همی خواهی می‌خورد به آیین حکیم آن چنان باش که قاآنی فرموده چنان
«...وز سحر کم‌کم و نم‌نم خور تا وقت اذان»

که بیت قاآنی تمامش به خاطرم نمانده است ولی بعدها نمونه‌هایی بسیار در دیوان او، از تمایل به اسلوب فرّخی و منوچهری و حتی گاه سعدی می‌توان دید به‌حدّی که وقتی

شعر فرّخی را در دیوان او می‌خوانیم[1] احساس غرابت نمی‌کنیم.

دومین مرحلهٔ شاعری او را همین دورهٔ بازگشت به اسلوب شاعران قرن چهارم و پنجم تشکیل می‌دهد و بسیاری از تغزّل‌های او، از قبیلِ:

تا چند خو بـه خـلوت خـاموشی   چندی به باغ چم به قدح نـوشی

---

۱. اگر به حافظه‌ام درست مانده باشد، یکی از تغزلهای فرّخی سیستانی در دیوان ادیب آمده است، تغزلی که در آن می‌گوید: «دل فروشان خراسان را بازار کجاست؟» و در همین دیوان کوچک، که آقای عباس زرین قلم خراسانی، در سالهای قریب به ۱۳۳۰ هـ‌ش منتشر کرده‌اند و اجرشان مشکور است، چندین شعر از دیگران، از قدما و معاصران، به نام ادیب آمده است که باز تا آنجا که حافظه‌ام مدد می‌کند عبارتند از سه غزل با تخلص ادیب، از استاد بزرگوار ما جناب آقای محمد تقی ادیب ثانی که مطلع یکی از آنها این است: «گویند ضابطان فرق کاهل دفترند/ سرگشتگان وادی عشق تو بی‌مرند» و غزل دیگری از ایشان که یک بیتش بخاطرم مانده: «دیده ترا دید و دل از دست رفت/ عشق به نادیده سزاوار نیست» و یک غزل دیگر که الآن به یاد ندارم و نیز رباعی بسیار زیبای «گر شد گهری ز درج سیمینت کم/ در حسن نگشت هیچ تمکینت کم ــ صد ماه ز اطراف رخت می‌تابد/گو باش ستاره‌ای ز پروینت کم» که مسلماً از سلطان تکش است و در یکی از جنگهای قدیمی، شأن نزولی در باب آن خواندم که زیبائی رباعی را چند برابر می‌کرد، در آن جا نوشته شده بود که سلطان تکش، دندان یکی از غلامان زیبای خود را، در حالت خشم شکست، و این رباعی را بعنوان عذرخواهی سرود. اگر هم این قصه دروغ باشد، باز به هر حال شعر از ادیب نیست. و گمان می‌کنم قطعهٔ عربی: «اذا جئت نیشابور یوم وجدتها/ مقاماً کریماً فیه خیر الخلایق» هم ازانِ یکی از شعرای قدیم باشد که مثلاً در یتیمة الدهر ثعالبی یا تتمة الیتیمة آمده است. الآن اطمینان ندارم. (این نکته را از مرحوم صدر خراسانی از فضلای نیشابور که سه چهار سال قبل مرحوم شد، سالها قبل شنیده‌ام.) درکنار شعرهای دیگران که در دیوان ادیب آمده و باید حذف شود، باید از شعرهای ادیب که در دیوان نیامده یاد کرد، از جمله، تا آنجا که در این لحظه حافظه‌ام مدد می‌کند این قطعه است که گویا در کتاب سخنوران ایران در عصر حاضر تألیف محمد اسحاق لاهوری یا کتاب سخنوران ایران در عصر پهلوی از دینشاه ایرانی آمده: «دیری ز دوری رخ او بودی/ چشم مرا تراوش آمویی ــ وینک مراست انجمن از رویش/ آزرم بارگاه هلاکویی ــ... گیتی زنی فسونی و فرتوت است/ با او میار سر به زناشویی ــ بل کار زن هم از وی می‌ناید/ فرتوت را نشاید بانویی» و نیز این غزل یا قصیده که ابیاتی از آن را در حفظ دارم و شاید هیچ جا چاپ نشده باشد و از استاد علّامه جناب آقای محمدتقی ادیب شنیده‌ام: «دامن فنا برچین ساعد بقا بر زن/ از قلمرو گیتی یک قدم فراتر زن ــ پیر راه اگر جویی پای در خراسان نه/ شیخ راز اگر جویی گام در شبستر زن ...» و نیز رباعی‌یی که از مرحوم استاد فروزانفر شنیدم در هجو عبدالحمید اشراق خاوری از شاگردان ادیب (که دو سه سال پیش در تهران درگذشت) و مصراع اول و آخرش این بود: «ماه ختنی و آفتاب چگلی» ... «افسوس که با این‌همه خوبی کچلی» ابیات پراکنده‌ای هم در گلچین جهانبانی و گلزار ادب و کتب مشابه آنها دیده‌ام از قبیلِ «نیست امید برون آمدن دست خدای/ زآستینی که بدان دست فقیری نرسد» که گویا صفا و ادیب هر دو چنین غزل‌هایی داشته‌اند، و گویا مدینة الادب مرحوم عبرت نایینی (نسخهٔ خطی مجلس شورای ملی) و نیز کتاب‌نامهٔ فرهنگیان اثر همان مؤلف (نسخهٔ شورای ملی) شعرهایی از ادیب دارد که در دیوان او نیست. البته یقین ندارم ولی از لحاظ کتاب‌شناسی ادیب، این دو کتاب عبرت دارای اهمیت‌اند و گمان می‌کنم، اگر درست به یادم مانده باشد، شرح حال ادیب در آنجا به خطِ مرحوم فروزانفر است.

ساقی کجاست کز می‌پیاری — از من برد خمار پرندوشی

یا: باز از فراق آن بت نوشادی — چشم من است دجلهٔ بغدادی

یادآور تغزّل‌های شاعران عصر سامانی و غزنوی است و غزلیاتی از نوع :

گرجام می اوفتد زدستم — عذرم بپذیر سخت مستم
پیری کهن و شکسته حالم — ای تازه جوان بگیر دستم
من بندهٔ پیر می فروشم — زاهد، بخدا، خدا پرستم

یا: دل به زلف تو رفت و نامد باز — چه کند خسته بود و راه دراز

بیشتر سعدی را به یاد می‌آورند. به‌خصوص غزل دوم.

شاید آخرین دورهٔ شاعری ادیب، از لحاظ سبک، دوره‌ای باشد که ادیب یاری گرفتن از اصطلاحات صوفیانه را با موسیقی خوش‌آهنگ بعضی اوزان گمنام یا غیرمشهور، همراه کرده است. در این گونه شعرها، مشابهاتی[۱] به لحاظ وزن و معنی، میان او و صفای اصفهانی دیده می‌شود. در این گونه شعرها مضمون رایج سخنان ادیب وحدت وجود است، آن گونه که از شاعری آشنا به فصوص ساخته است، و اصطلاحاتی از قبیل «فیض اقدس»، «فیض مقدس»، «واهب الصور»، «غیب»، «هو»، «هو هو»، «کمون ذات» و «مرآت صفات»، بسیار در آن می‌توان مشاهده کرد. در کنار همین مضمون است شطحهای بسیار زیبای عارفانه‌ای که یادآور بلندپروازی‌های خوب قدماست. این گونه شطحیات در آثار قدمای صوفیه (چه در نظم و چه در نثر) همیشه از زبانی بلند و ممتاز

---

۱. ادیب در غزلِ «ماه من بار دیگر خود آرا» / و مربّع‌گونهٔ «مردی از مردم شادیاخم / و غزل «ما صوفیان صفا از عالم دگریم» و غزلِ «میازار ازین بیش خدا را دل ما را» به شعر حبیب «من که پا بست دام بلایم» و غزل‌های صفا به مطلع «ما زمرهٔ فقرا از روز درتعبیم» و غزلِ «تجلی‌گه خودکرده خدا دیدهٔ ما را» نظر داشته (شاید در اولی حبیب به ادیب نظر داشته چنانکه قبلاً یادآور شدم) بر روی هم این اوزان، جز وزن اولی چندان هم گمنام نبوده‌اند. مولوی در وزن غزلِ «بیائید بیائید که گلزار دمیده‌ست» چندین غزل دارد و وزن غزلِ «ما صوفیانِ صفا» از اوزان بسیار رایج شعر عرب است که گویا اولین بار توسط امیر معزی در شعر فارسی مورد استفاده قرار گرفته و معزّی یکی از تغزّل‌های استثنائی خودش را در این مایه سروده است: «ای زلف دلبر من پر چین و پر شکنی / گاهی چو وعدهٔ او، گاهی چو پشت منی» و خود در پایان آن گوید «گفتم مدیح تو من بر وزن شعر عرب / تقطیع آن به عروض الا چنین نکنی: «مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن» / «ابلی الهوی اسفاً یوم النوی بدنی» که مصراع آخر چنان‌که می‌دانید از متنبّی است و از شعرهای معروف اوست که بسیاری از ابیاتش به صورت ضرب‌المثل درآمده است و از شعرهای ایام جوانی شاعر است.

برخوردار است؛ چه نثر باشد و چه نظم، شعر محض است و تجربهٔ شعر سپید در آثار قدماست، ولی صوفیهٔ بعد از حافظ، اغلب، از لحاظ لفظ، قدرت آن را نداشته‌اند که این بلند پروازیها را خوب تصویر و ثبت کنند، اما ادیب، به جهاتی در مجموع، خوب از عهده بر آمده است.

اگر چنان که ناقدان بزرگ فرنگی و علمای سبک‌شناسی **Stylistes** امروز در باب سبک گفته‌اند: «سبک انحراف از نرم»[1] است، ادیب را در عصر مشروطیت به اعتبار انحرافی که از نرم عصر خود دارد، می‌توان تا حدّی شاعر صاحب سبک خواند، هر چند این سبک در زنجیرهٔ تاریخی تحوّل شعر فارسی، خود، چیز تازه‌ای نباشد. در یک کلام می‌توان گفت: «ادیب با احیای سبک یک دوره[2] در خارج بافتِ تاریخی آن برای خود نوعی سبک شخصی[3] ایجاد کرده است» و این کار هم ارزش دارد و هم ندارد؛ اگر از این چشم‌انداز بنگریم که سبک در خارج بافت تاریخی خود حیات طبیعی ندارد، این کار ادیب و امثال او، عملی لغو و بی‌ارزش است و اگر از این لحاظ به موضوع بنگریم که این انحراف از نُرمِ زبانیِ شعر آن روزگار، نوعی امتیاز و تشخّص به شعر ادیب بخشیده، می‌توان برای آن نوعی ارزش نسبی قائل شد.

در خاتمه، باید یادآور شوم که آنچه در این مقاله نوشتم و با عجله، همه از حافظه بود و من دسترسی به دیوان ادیب، در این جا نداشتم. دیوان ادیب را (در حدود سالهای ۱۳۳۳-۱۳۳۴) مرحوم پدرم در همان روزهای انتشار برایم خریده بود و من از موسیقی اوزان و طنطنهٔ کلمات و بعضی بلندپروازیهای شطح‌وارش خوشم می‌آمد، الان هم به برکت همان اوزان یا فرمالیسم کار ادیب است که پس از سالها، بسیاری از شعرهای او را در خاطر دارم، در صورتی که بسیاری از شعرهای خوب و اجتماعی و نو آیینی را که در سالهای اخیر خوانده‌ام نمی‌توانم به یاد آورم. دست کم برای خودم درسی است که شعر خوب نمی‌تواند (هرقدر به لحاظ معنی و قصد گوینده بلند باشد) از فرم کامل و نیرومند بر کنار بماند. البته نمی‌خواهم منکر جانب معنی شوم، هنوز آن‌قدرها شعور و عقل دارم و می‌دانم که در تحلیل یک اثر ادبی، به گفتهٔ آن ناقد بزرگ، باید نخست آن پدیده را از

---

1. Graham Hough : Style and Stylistics P.27. 2. Period style. 3. Individual style.

زبان هنر به زبان جامعه‌شناسی ترجمه کرد و آن گاه در باب آن به داوری پرداخت[۱]، ولی می‌خواهم بگویم در صورتی یک اثر ادبی می‌تواند تأثیر اجتماعی خود را دارا باشد که از فرم مناسب نیز برخوردار باشد.

گرچه این مسأله خود آغاز بحث درازدامنی است که آیا معنی را از صورت جدا می‌توان تصور کرد یا نه و آیا یک معنی را جز به یک صورت خاص، می‌توان به صوَرِ دیگر ادا کرد یا خیر؟ و گویا حق با کسانی است که می‌گویند: «یک معنی، بیش از یک صورت نمی‌تواند داشته باشد و اگر صورت تغییر کرد معنی خواه ناخواه چیز دیگری خواهد بود.»[۲] (آکسفورد، تیر ۱۳۵٤)

---

۱. سخن از پله‌خانف است که مترجمان انگلیسی در آغاز کتاب *The Historical Novel*, p.11 اثر Georg Lukacs نقل کرده‌اند.

۲. پیش از این بنده تصور می‌کردم مفهوم «سبک عراقی» و «سبک خراسانی» و دقّت در تفاوت آنها امری است که در قرن اخیر بدان توجّه شده است ولی در دیوان سید ذوالفقار شروانی، قطعه‌ای دیدم که ازین لحاظ دارای اهمیت است و نشان می‌دهد که تفاوت اسلوب شعرای خراسان و شعرای عراق، در قرن هفتم و شاید قبل از آن، امری محسوس و مورد بحث و نقد و مشاجرهٔ اهل شعر و ادب بوده است و عده‌ای از شعرا که طرفدار سبک عراقی بوده‌اند، دلایلی برای ترجیح آن بر سبک خراسانی می‌آورده‌اند که نوع آن دلایل نیز قابل توجّه است. ازین شعرِ سید ذوالفقار، که در حقیقت مانیفست یا بیانیهٔ شعرای عصر اوست، چنین فهمیده می‌شود که عده‌ای از شعرا که طرفدار تجرید و انتزاع و در لفافه سخن گفتن بوده‌اند، صراحت و بیان روشن و توجّه به تصاویر ملموس و حسی سبک خراسانی را نمی‌پسندیده‌اند و دلایل‌شان شبیه دلایل کسانی است که امروز از هنر تجریدی دفاع می‌کنند:

شاهدی دلبر پوشیده به‌انواع حلی — بهتر آید ز بتی فاش که عریان باشد
بی‌گمان فایدهٔ معنی ارواح بسی — خوشتر از مائدهٔ صورت ابدان باشد
جان شناسد که به از سنگ بود بر لب جوی — دُرِّ شهوار که اندر تک عمان باشد

بعد از ستایشی که از ابهام و گرایش به‌تجرید و انتزاع در شعر دارد، در خطاب به‌یکی از شعرای عصر که مجدِ معشوق نام دارد، می‌گوید:

مجد معشوق که فرزند و مربّای من است — نور چشم هنر و زبدهٔ اقران باشد
گرچه بر طرز عراق است ضمیرش مایل — در سخن خجلت ابنای خراسان باشد

البته شعرای قدیم از قبیل خاقانی از «شیوهٔ خاص» یا «طرز عنصری» یاد کرده‌اند، ولی به‌عنوان سبک یا طرز عراقی و طرز خراسانی و توجّه به‌خصایص معنوی هرکدام، تصور می‌کنم، برای اولین بار در این شعر سید ذوالفقار آمده است.

تا چند کشی نعره که قانونِ خدا کو؟
گوشِ شنوا کو؟
آن کس که دهد گوش به عرضِ فقرا کو؟
گوشِ شنوا کو؟

سید اشرف‌الدین گیلانی

قلمروِ طبیعی و تاریخی شعر مشروطه را مرزبندی کردن، چندان هم، آسان نیست؛ بستگی به‌چشم‌انداز و تعریف ما از این نوع شعر دارد. با این‌همه تصور می‌کنم از حدود سال ۱۳۱۳ قمری که سال کشته شدن ناصرالدین شاه است تا سال ۱۳۴۴ قمری (= ۱۳۰۴ شمسی) که سال تاجگذاری رضاشاه است می‌تواند میدانِ شناورِ شعر مشروطیت به‌شمار آید.

در این سی سال، شعر شاعرانی از نوع شیبانی و ادیب‌الممالک، ادیب پیشاوری (تنها شاعر مخالف مشروطیت)، سیداشرف، فرّخی یزدی، ایرج، بهار، عارف، عشقی، لاهوتی، حتی افسانهٔ نیما، ادیب نیشابوری و وثوق‌الدوله را داریم که یا از طلیعهٔ شعر مشروطه خبر می‌دهد (مانند شعرهای اکثریتِ اینان) یا از آخرین پرتو این خورشید در حال غروب، مثل آخرین شعرهای عشقی و افسانهٔ نیما یوشیج و بسیاری از شعرهای فرّخی یزدی و عارف و بهار و ایرج که مقارن کودتا و پس از آن سروده شده است.

شاید در تاریخ ادبیات ایران هیچ دوره‌ای به‌اندازهٔ این سی سال دارای تنوّع سلیقه و اسلوب نباشد. بحث ما به‌هیچ روی برسرِ خوب و بد شعر مشروطه نیست. سخن از رنگارنگی سلیقه‌هاست. علّتِ این تنوّع را باید در گسستنِ از سنّت‌های سبکیِ شعر فارسی جستجو کرد. شعر فارسیِ سنّتی، محصول سبک‌هایی است که اگرچه همهٔ آحاد شاعران فارسی زبان جهان، عملاً، در آن مساهمت دارند، امّا، الگوی شاعری را محافل خاصی که آنان را شاعران «سبک خراسانی» یا «سبک عراقی» یا «سبک هندی» می‌خوانیم، به‌وجود آورده‌اند. تمام شاعران فارسی زبان جهان یا مساهمت کنندهٔ در قلمرو شعر فارسی، همه می‌کوشند که همان الگوها را بپذیرند و در حوزهٔ آنها به

خلّاقیّت بپردازند؛ امّا در مشروطیت، گویی، به‌علّت گسیختن از آن سبک‌ها، تمام زمینه‌های خفته در ادبیاتِ محلّی نواحی مختلف ایران، که براثرِ سیطرهٔ سنت‌های سَبْکیِ رسمی، هیچ گاه مجالِ تجلی نمی‌یافته‌اند، راهی برای عرض وجود پیدا کرده و خود را متجلّی کرده‌اند. در این قلمرو پرجوش و خروش و لبریز از زندگی و پویایی، اگر بخواهیم مرکزی و مصداقی کامل برای شعر مشروطیت جستجو کنیم تصور من این است که شعر سید اشرف بهترین نمونه است؛ شعری درخورِ فهم عوام و برخاسته از درون نوحه‌ها و حراره‌های عامیانه، صریح و پوست کنده و به‌دور از هرگونه آرایش و صنعتی و نگران تمامِ مسائل روز؛ از تصویر ذهنیّت استبدادی علمای مستبد تا اشرافِ ستمگر تا کوشش توده‌های محروم برای افشای این عقب‌ماندگی‌ها تا نشاط و شور صدور فرمان مشروطه و آزادی و در نتیجه باز شدن مدرسه‌ها و درس خوان شدن کودکان به‌ویژه دختران تا استبدادِ صغیر و «رحمةُ الله علیٰ مشروطه» گفتن او و آنچه در دنبالِ فرار محمدعلی شاه جامعهٔ عصرِ او در پی داشته است. مجموعهٔ این حوادث تاریخی، با دقایق و تفاصیل تمام و با زبان طبیعیِ زمانه در شعرِ هیچ یک از این شاعران، بدان گونه که در شعر سید اشرف انعکاس یافته است، ظاهر نشده است حتی در شعر بهار.

پس اگر او را شاعر مرکز مشروطیت بخوانیم به‌هیچ روی برخطا نرفته‌ایم و حق کسی را، به‌سود او غصب نکرده‌ایم. ضمن اعتراف به‌اینکه به‌لحاظِ هنرِ شاعری، در هریک از حوادث، شاعران دیگر، احتمالاً شعرهایی قوی‌تر از شعر سیداشرف ممکن است سروده باشند که البته نفسِ این احتمال هم قابل اثباتِ علمی و عملی نیست و فقط در حدّ مطرح شدن، قابل یادآوری است.

شعر سیداشرف عامیانه‌ترین شعر مشروطه است و به‌همین دلیل هم، تا آنجا که اطلاع داریم فراگیرترین نوع آن بوده است و او خود بارها به‌گسترش حوزهٔ مخاطبان خویش اشارت دارد که:

نه طلا خواهم و نه زرّ و نه سیم — عاشقم بر ادبیاتِ نسیم
تشنه‌کامم به زلالِ قلمت — سلسبیل است روان از رقمت
آفرین بر قلمِ محترمت! — عاشقم بر ادبیاتِ نسیم

□

یــاورِ بــیوه‌زنانی بــه‌قلم　　حــامیِ رنـجبرانــی بـه‌قلم
خلق را روحِ روانی بـه‌قلم　　قلمت شـاخهٔ جنّاتِ نـعیم
عاشقم بر ادبیّات نسیم



از زن و مرد همه راغبِ تو　　اهلِ بازار هـمه طـالب تـو
می‌زند زمزمه در قالبِ تو　　همچو داودِ نبی طبعِ قـویم
عاشقم بر ادبیات نسیم

که این شعر را می‌توان، به‌راحتی مانیفست منظومِ شعر مشروطیت تلقّی کـرد؛ هـم بـه لحاظِ قالب و اسلوب و هم به‌لحاظِ اهداف و مقاصد و هم به‌لحاظِ حوزهٔ مخاطبان؛ قالب آن از نوع نوحه‌ها و ترکیب‌بندهایی ـ که در ادبیات مذهبی رواج دارد ـ گرفته شـده و اسلوب آن اسلوب خطابیِ سادهٔ دور از استعاره و تشبیه و تصویر است با تکرارهایی که ویژهٔ ادبیات عامه است و هدفِ شعر را دفاع از حقوق محرومان جامعه تعیین می‌کند و خوانندگانِ خود را نیز همهٔ مردم می‌داند؛ زن و مرد، تمامی اهل بازار و کسبه.

شعر سید اشرف سخت به‌مذهب متکی است و از ابزارِ اعتقادات مذهبی برای بیدار کردن ذهن مردم عصر، که همگان دارای کشش‌های دینی و مذهبی بوده‌اند، بیشترین بهره را می‌برد.

در قیامت از شما قرآن شکـایت مـی‌کند　　حق مجازاتِ شـما را در قـیامت مـی‌کند
آخر این قرآن همه وَحیِ خدای‌اکبر است　　آخر این آیات روشن، معجز پیغمبر است
این کلام‌الله امانت از رسول اطـهر است　　پس خدا تشکیل دیوان عـدالت مـی‌کند
در قیامت از شما قرآن شکایت می‌کند

به همین دلیل از زبان مذهب و قرآنیات و جمله‌های عربی متداول در میان مردم، گـاه، به‌عنوان ترجیع استفاده می‌کند و از این لحاظ به «هُپ‌هُپ‌نامهٔ» میرزا عـلی‌اکـبر صـابر (۱۲۷۱-۱۳۲۹هق / ۱۸۶۲-۱۹۱۱م) نزدیک می‌شود. شعر سیداشرف به شعر صابر شباهت‌های بسیار دارد که مجالِ رسیدگی به یک‌یک آنها اینجا نیست ولی از یک نگاه به «هُپ‌هُپ‌نامه» و دیوان اشعارِ نسیم شمال، به‌راحتی می‌توان رابطهٔ عمیق سیداشرف را با شعرهای صابر ـ که در آن ایّام در روزنامهٔ ملانصرالدین منتشر می‌شده است ـ احساس

کرد؛ قالب شعرها، اوزان، زبانِ شعر، لحن طنز و شوخی و غلبهٔ شیوهٔ مکالمه و دیالوگ و یا آنچه در مورد میرزا علی‌اکبر صابر بعضی آن را «مونولوگ‌های ساتیریک» خوانده‌اند و این شباهت‌ها در حدی است که بعضی از معاصران سید اشرف شیوهٔ او را شیوه‌ای «مُنْتَحَل» دانسته‌اند و هُپ‌هُپ‌نامه را زیر بغلِ او دیده‌اند:

لیک هُپ‌هُپ‌نامه بودش در بغل

بود سبکش منتحل[1]

اگر ترجمهٔ دقیق و تقریباً لفظ به‌لفظِ هُپ‌هُپ‌نامه را که شادروان احمد شفایی انجام داده و در باکو به‌سال ۱۹۶۲ نشر یافته است ملاک قرار دهیم، دیوان سید اشرف و هُپ‌هُپ‌نامه را دو تصویر مشابه از یک واقعیت می‌بینیم و بسیار هم طبیعی است که دو شاعر از یک حوزهٔ فرهنگی و ملّی، با مشکلات، اهداف و مقاصد مشابه، به اسلوبی نزدیک به هم رسیده باشند؛ به‌ویژه که سیداشرف به روزنامهٔ ملانصرالدین توجّه خاص داشته و علاوه بر اینکه «نظیرهٔ» بسیاری از شعرهای صابر را به وجود آورده است گاهی صابر را به تبعیّت از شعرِ خویش واداشته و حتی گاهی او را مخاطب قرار داده و به‌طنز با او به مکالمهٔ شعری پرداخته است. شعر ذیل ظاهراً چنین هدفی را تعقیب می‌کند:

آنها که تو دیدی همه رفتند، آمُلاً

به این موارد، از ترجمهٔ منظوم و دقیق شفایی از هُپ‌هُپ‌نامه توجّه کنید:

احوالپُرسی یا گفتگو

ــ چه خبر، مشتی؟ سلامت باشی، آقا! خوب دِ بگو

حاجی احمد هم روزنامه گرفت ...؟! دِ!... خودِ او؟

تو خودت دیدی، گرفت؟ خیر آقا می‌گویند

کی دیگه مانده درین شهر برایم یاهو!

کارِ آن ملعون هم، پس به خدا، قلابی‌ست

منکرِ دین شده گمراه شده او بابی‌ست[2]

که سید اشرف نظیرهٔ لطیف آن را بدین گونه ساخته است:

---

۱. دیوان بهار، ۳۶۲/۲. ۲. هوپ‌هوپ‌نامه، انتشارات شباهنگ، ۱۳۵۷، ص۲۸۷.

ـ کبله باقر! ـــ بله آقا! ـــ چه خبر؟ ـــ هیچ آقا
چیست این غلغه‌ها؟ غُلغلِ نی پیچ آقا

یا این قطعهٔ سؤال و جواب:

نبین! ـــ بله، چشم! دو چشمم ندید
نگو! ـــ مطیعم، بله، حرفم بُرید
نشنو! ـــ البتّه شدم پاکْ کر
نخند! ـــ می‌گریم شب تا سحر
نفهم! ـــ این را نتوانم دگر!
دور کن این فکر محالت ز سر
لال شوم، کور شوم، کر شوم
لیک محال است که من خر شوم[1]

که سیداشرف گفته است:

دست مزن! چشم! ببستم دو دست
راه مرو! چشم! دو پایم شکست
حرف مزن! قطع نمودم سخن
نطق مکن! چشم! ببستم دهن!
هیچ نفهم! ـــ این سخن عنوان مکن
خواهشِ بی‌فهمی انسان مکن
لال شوم کور شوم کر شوم
لیک محال است که من خر شوم
چند رَوی همچو خران زیرِ بار
سر ز فضای بشریّت برآر![2]

یا شعر «می‌فروشم» صابر که ترجیع آن چنین است:

می‌فروشم خیلی ارزان من در آن هرجور شَی

---

۱. همان، ص۱۳۵.
۲. مترجم هُپ‌هُپ‌نامه متذکر شده است که این دو مصراع از ترجمهٔ سیداشرف است.

مشتری، آی مشتری! من می‌فروشم ملکِ ری[1]

و بی‌تردید منشأ الهام شعرِ بسیار معروف سید اشرف‌الدین

می‌فروشم همهٔ ایران را

عرض و ناموس مسلمانان را

یا قطعهٔ «به کارگران باکو» که برگردان آن چنین است:

وارونه شده کارِ جهان گردشِ عالم

حالا شده هر کارگری داخلِ آدم[2]

و بی‌گمان منشأ شعرِ معروف سید اشرف است:

ای فَعْله تو هم داخل آدم شدی امروز

رابطهٔ سیداشرف و صابر، رابطه‌ای متقابل بوده و صابر نیز مواردی از سیداشرف اقتباس کرده است؛ از قبیلِ شعر «یک صحنهٔ کوچک» صابر که به تصریحِ مترجم آن، احمد شفائی، ترجمهٔ مضمونی از سید اشرف‌الدین گیلانی است.

در شعرهای مشروطیت، به‌ویژه در شعر سیداشرف، اثری از تشبیهِ نو و استعارهٔ جدید و دیگر صُوَر خیال وجود ندارد؛ شعری است برهنه ولی اگر بخواهیم در ابزارهای بلاغی به جستجوی رگه‌هایی باشیم، باید بگوییم محور شعرِ سیداشرف را کنایه تشکیل می‌دهد؛ چیزی که بعضی از شکل‌های آن را صورتگرایانِ روس از قبیل یاکوبسون، در نثرِ جدید، فراوان تعقیب می‌کنند.

نفوذ صابر برشعرِ سیداشرف، علاوه برعللی که پیش از این بدان اشارت رفت، تا حدّی هم به‌فضای آزادتری که صابر در آن می‌زیسته است، باز می‌گردد. محیط قفقاز که در آن سالها از پیکر ایران جدا شده و زیر نفوذِ روسیهٔ تزاری بوده است، کمتر جایی برای بعضی از تعصب‌های حاکم برایران بوده است. از این بابت شعرِ صابر نه تنها برای مردمان این سویِ اَرَس از نوعی جسارت و تازگی برخوردار بوده است که برای مردمان دیگر نواحیِ مشرق زمین هم ــ که یا در سده‌های اخیر از ایران جدا شده بودند یا اصولاً و به‌طور طبیعی «ایران زمینی» نبودند ولی با ما دردهای مشترک داشتند ــ از نوعی

---

۱. همان، ص ۲۴۱. ۲. همان، ص ۴۵.

طراوت و تازگی و جسارت در مبارزهٔ با ارتجاع و استبداد، برخوردار بوده است.

در یک نگاه کلی به شعر سید اشرف می‌بینیم که شعر او شعری است حسّاس که با تمام تپش‌های زندگی مردم مرتبط است و می‌توان دیوان او را «میزان الحرارهٔ» اجتماع عصر مشروطه به حساب آورد با تمام امیدها و شادی‌های این مردم («عاقبت ایران» ۲/۱، «افتتاح مجلس» ۷/۱) و شعرهای تعلیمی مناسب حاجات عصر («شاگردان بخوانند» ۴/۱) و شعرهای مذهبی صِرف که به مناسبت ایّام سال و تولد معصومین سروده شده است. در این گونه شعرهای صرفاً مذهبی هم اشارات سیاسی و اجتماعی، همیشه وجود دارد و با شعرهای مذهبی دوره‌های قبل و تا حدودی بعد کاملاً متفاوت است («روز مبعث» ۶/۱ «کی خواهد رسید» ۲۶/۱ یا «غریب الغربا» ۳/۱) و انتقاد از حکومت و کارگزاران («گفتگوهای گداها با مرماد بعلبکی» ۹/۱) و اضطراب‌های جهانی («قرن تمدن یا عصر مشعشع» ۱۲/۱) و یا توصیفِ زندگی و بدبختی طبقات محروم جامعه («وفاتِ یک دختر فقیر» ۶/۱) و طنزهای بسیار لطیف و مشهور («قیمه با غین نیست» ۱۸/۱) و نقدِ غربزدگی (تهدید ۲۸)

به علّت گرایش بیش از حد سیداشرف به‌زبان روز و زوایای زندگی مردم، واژگان شعرش سرشار از کلماتی است که در فرهنگ‌ها و زبان رسمی ثبت نشده است. تصور می‌کنم کسانی که فرهنگِ تاریخی زبان فارسی را در عصر مشروطیت بخواهند بنویسند، از توجّه دقیق به‌دیوان سیداشرف گزیر ندارند؛ در بسیاری از شعرهای او کلماتی هست که در شعر و، شاید هم، نثرِ دیگران دیده نمی‌شود؛ مثل شعر «ساقی‌نامهٔ» او که پُر است از اصطلاحات قماربازان (ص ۱۹/۱-۲۰) و ضرب‌المثل‌ها و کنایات زبان عوام (راجع به هنسس بلژیکی ۲۱/۱).

یکی از لطیف‌ترین جوانب هنر سیداشرف این است که مرز جدّ و هزل او را به‌درستی نمی‌توان تعیین کرد. در خیلی از موارد نمی‌توان فهمید که قصدش استهزاءِ موضوع است یا جدّی سخن می‌گوید:

این شنیدستم که یک شب در میانِ مدرسه
بود تحقیقات از علم حساب و هندسه

گفتگوها مختلف شد زان میان با وسوسه
کبله باقر یک سؤال از شیخ جعفر می‌کند
ریشخندِ دردمندان فیل را خر می‌کند

گوید ای صدرِ مکرّم ایها الشیخ الرشید
آخِرِ این جنگ و دعواها کجا خواهدکشید
روس یا المان شرابِ فتح را خواهد چشید؟
چرخ بازیگر کدامین را مظفر می‌کند
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند

شیخ می‌گوید به باقر ایها الشیخ البقر
کافران را بعد مردن هست جا اندر سقر
ما شویم اندر بساطِ ناز و نعمت مستقر
حور بهر ما به باغ خُلد زیور می‌کند
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند

ایها الباقر! درین دنیا فلاکت مالِ ماست
غفلت و بی‌علمی و فقر و مذلّت مالِ ماست
لیک اندر آخرت، ششدانگِ جنّت مالِ ماست
مردِ مؤمن کی خیالِ اسب و استر می‌کند؟
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند

سیلِ روانْ عاقبت ز سیر بمانَد
شعرِ روان هیچ ایستگاه ندارد

ایرج میرزا

آیا در فاصلهٔ سعدی تا ایرج، شاعر دیگری را داریم که زبان شعر را تا بدین پایه ساده و طبیعی عرضه کرده باشد؟ تقریباً اجماعِ اهل ادب براین است که چنین شاعری وجود ندارد. اگر بخواهیم تردید کنیم، چه کسانی را باید نام ببریم؟ مثلاً جامی را در مثنوی و صائب را در غیر مثنوی؟ در سادگی و روانی ابیاتی از نمونه‌های تمثیلیِ صائب، که آن را اسلوب معادله باید خواند، جای تردید نیست ولی آنقدر که ایرج به‌زبان عصرِ خویش نزدیک شده است آیا در زبان صائب انعطاف‌پذیری وجود دارد؟ زبان شعرِ صائب اگر از جنبهٔ تصویری آن و بعضی واژه‌های خاص عصر بگذریم، همان زبان سعدی و حافظ است؛ بگذریم از اینکه روابطِ پیچیدهٔ بعضی تصاویرِ او، به‌لحاظِ معنی‌شناسی، بسیار دشوار است. اگر از جامی و صائب بگذریم، چه کس دیگری را باید در این میدان نام بُرد؟

ایرج، در خاتمهٔ عارفنامه که اوجِ هنرِ شاعری اوست و بعضی ابیاتش به‌صورت امثالِ سائرهٔ زبان فارسی درآمده است، می‌گوید:

جلایرنامهٔ قائم مقام است　　که سرمشقِ من اندر این کلام است
اگر قائم مقام این نامه دیدی　　جلایرنامه را برهم دریدی

ولی حق این است که در خصوص بی‌اعتنایی به‌بعضی مقررات و اصول ادب سنّتی است که جلایرنامه با عارفنامه قابل مقایسه است و نه در حوزهٔ زبان و نزدیکی بیش از حدِّ آن به‌طبیعت گفتار مردم عصر. قائم مقام قبل از ایرج بعضی قواعد کهنِ شعر را زیر پا گذاشته است ولی در حوزهٔ نحو و واژگان زبان شعر، به قلمرو ویژهٔ ایرج کمتر نزدیک شده است.

اگر بپذیریم که زبانِ معیار، مفهومی است شناور و اگر بپذیریم که جنبهٔ هم‌زمانی

synchronic زبان فارسی، در عصرِ ایرج، مانند هرعصر دیگری امری است نسبی، می‌توانیم بگوییم هیچ شاعری در طول هفت قرن گذشته به‌اندازهٔ او به‌زبان معیار و ساحتِ هم‌زمانیِ زبان فارسیِ عصرِ خود نرسیده است. بسیاری از ابیاتِ عارفنامهٔ او، و نیز بعضی شعرهای دیگرش، نمونهٔ اعلای رسیدن به‌طبیعت زبان عصر است. هیچ تفاوتی بین زبان عارفنامه و زبان روزمرهٔ مردم تحصیل کردهٔ عصر وجود ندارد.

وقتی عارفنامه را می‌خوانیم به‌پاره‌هایی می‌رسیم که در آنها سادگی و طبیعی بودن زبانِ شعر، به‌سرحدّ اعجاز می‌رسد و روان‌تر از آن در زبان فارسی نمی‌توان تصور کرد. چندان که خواننده پیش خود می‌اندیشد که گویندهٔ این شعرها، به‌جای احوال‌پُرسی و محاورهٔ روزمره، شعر می‌گفته است و به‌گونهٔ منظوم، سخن‌های عادی خود را ادا می‌کرده است:

من امشب ای برادر مستِ مستم   چه باید کرد مخلص می پرستم
ز فرطِ مستی از دستم فتد کلک   چکد می گر بیفشانم به هم پلک
کنارِ سفره از مستی چنانم   که دستم گم کند راهِ دهانم
گهی بر در خورم گاهی به دیوار   به هم پیچد دو پایم لام‌الف‌وار
چو آن نوکوزه‌های آب‌دیده   عرق اندر مساماتم دویده
اگر کبریت خواهم برفروزم   از آن ترسم که چون الکل بسوزم
من ایرج نیستم دیگر، شرابم   مرا جامد مپندارید آبم

امّا کسانی که با ایرج حشر داشته‌اند، می‌گویند که او گاه یک مصراع از این نمونه‌های بسیار طبیعی و روان را به صد گونه، می‌گفته تا به‌شکلِ طبیعی و سادهٔ موجود درآید. از شادروان استاد مجدالعلای بوستان که از نزدیکترین دوستان ایرج بوده است، شنیدم که می‌گفت: «پاره‌هایی از عارفنامه را ایرج برطَبَقِ بسیار بزرگی از کاغذ نوشته بود و هرمصراع یا بیتی را به چندین و چند صورت و پیوسته در تغییر صورت و ساده‌تر کردنِ شیوهٔ بیان می‌کوشید.» آنجا که می‌گوید:

شاعری طبع روان می‌خواهد   نه معانی نه بیان می‌خواهد

در حقیقت برای راهْ گم کردن است. ایرج خود هم معانی و بیان می‌دانسته و هم برای دادن شکلِ نهایی به هر وسیله‌ای متشبّث می‌شده است.

سرچشمه‌های واژگانی زبان شعر ایرج را عوامل متعددی تشکیل می‌دهند که از زبان رایج تهران عصر آغاز می‌شود و به‌زبان «داش‌مشدی»های چاله‌میدان و زبان جعفرخان‌های از فرنگ برگشته و یا قشر اروپایی‌زدهٔ جامعه که تحصیل‌کردگان و اداره‌جاتی‌های عصرند، گسترش می‌یابد و گاه به‌قلمرو زبان ادیبان سنّتی عربی‌دان و متعرب عصر، عالماً و عامداً سخن می‌گوید. وقتی می‌گوید: «عجب گیرِ خری افتادم امروز / به‌چنگ الپری افتادم امروز» حقاً زبان طبیعی اهل تهران است و وقتی می‌گوید: «گرچه در هفت زبان افصح ناسم خوانند / «به‌علی من کَرِتَم» شیوهٔ گفتار کنم» تا حدِّ زبان جاهل‌های چاله‌میدان، زبان را عامیانه می‌کند، وقتی می‌گوید: «هی بده کارتن و بستان دوسیه / هی بیار از دَرِ دکان نیسه / هی پاراف هشتم و امضا کردم / خاطر مدّعی ارضا کردم» ادای قشرِ اداره‌جاتی عصر و فرنگ‌رفته‌ها را در می‌آورد. آنجا که می‌گوید: «... چو طفل منفطم برثَدْيِ دایه» از هم‌نشینیِ خود با ادیب نیشابوری خبر می‌دهد و کسی که مستغرق در ادبیات کلاسیک عرب است و آبشخور مطالعه‌اش دواوین امثالِ متنبّی وابوالعلاء. این چنین دایرهٔ متنوعی از واژگان در شعرِ هیچ کدام از شعرای بعد از سعدی دیده نشده است. سید اشرف نسیم شمال از زبان کوچه، آن هم، بخش محدودی از آن، استفاده کرده است ولی هرگز به‌تمام ابعادِ آن نپرداخته است. ایرج عمیقاً به‌ضرورت تجدد در شعر فارسی پی بُرده بوده است و با نوعی نظریهٔ ادبی، گرچه تدوین ناشده، در جستجوی شکل دادن به‌این تجدّد بوده و به‌درستی دریافته بوده است که نخستین قدم را باید در حوزهٔ زبان شعر برداشت که ذهن را از زبان نمی‌توان تجزیه کرد.

اتفاقاً شیرینی گفتارِ او در همین بیان متنوع و رنگارنگِ او نهفته است؛ زبان عصر با تمام ساحت‌های گوناگون و زبان قشرهای مختلف آن. شاید اگر فقط به‌یکی از این ساحَت‌ها می‌پرداخت و آن را گسترش می‌داد تا بدین حد شیرین و موفّق نمی‌شد. تمامِ زیباییِ هنر او در این نهفته است، مثل همهٔ هنرهای برجسته که اجزای آن در اختیار همه‌کس هست و ترکیبِ آن در کارِ یک هنرمندِ خاصّ، مایهٔ حیرت همگان.

وقتی ایرج به‌شاعری آغاز کرد، بیشترین سیطره از آنِ ادیبان مُتَعَرِّب بود؛ آنها که به‌قولِ خودِ او «خوشه‌چین کلماتِ عرب‌اند» و با نفوذِ نشریات عربیِ مصری تمایلِ به عربی‌مآب شدن اوج گرفته بود. یکی از همین‌گونه ادیبان به نامِ بدایع‌نگار، در خراسان —

که بیشترین فضای خلّاقیتِ شعری ایرج را تشکیل می‌دهد ــ مجله‌ای نشر می‌داد به‌زبان پارسی ولی با نام «الکمال» که نام آن تقلیدی بود از مجلهٔ معروف «الهلال» مصر به مدیریّتِ نویسندهٔ معروف «جُرجی زیدان». ایرج در قطعه‌ای لطیف از این عربی مآبیِ بدایع‌نگار، کاریکاتوری جاودانه ساخته است:

«البدایع‌نگار» را دیدم
پشتِ «ألمیزِ ألإدارهٔ» خویش
«ألچُپُق» را گرفته در «ألدست»
«ألکمال»ی نهاده در «ألپیش»

بهتر از این نمی‌توان تعرُّبِ این ادیب خراسانی را موردِ نقد قرار داد. ایرج تمام دلخوری خویش و معاصرانش را از «ال» تعریف عربی در «الکمالِ» فارسی با این کاریکاتور لفظی، بیان کرده است.

همین ایرجی که از «ال» تعریف عربی برسرِ اسم یک مجلهٔ فارسی این قدر برآشفته شده است، خود یکی از عربی‌دانان برجستهٔ عصر بوده است و با یکی از بزرگترین استادان ادب عرب در قرون اخیر، رفیقِ حجره و گرمابه و گلستان. وقتی می‌گوید:

همه یاران خراسان من اهل‌اند و ادیب   بی‌سبب نیست به‌سر شوق خراسان دارم

به همین ادیب، یعنی ادیب نیشابوری نظر دارد و هم آنجا که با تعریضی به ادیب پیشاوری می‌گوید:

خراسان جا چو نیشابور دارد   که صد پیشی به پیشاوور دارد

در همین قلمرو عربی‌ستیزی یا نقد تعرُّب بیجایِ بعضی از ادیبان عصر است که قواعد زبان عربی را بر کلمات فارسی، به‌طنز اعمال کرده است و به نوعی دیگر کاریکاتوری لفظی از بعضی مفاهیم ساخته است:

گر شعرِ دگرْ کلانْ جفنگ است   شعرِ تو کچلْ کلاچه اجفنگ

بخش عظیمی از طنزِ گزندهٔ ایرج در زبان شعرِ او نهفته است و در رفتاری که با کلمات می‌کند. همین مواردی که نمونه آوردیم برای نشان دادن یکی از محورهای اساسیِ طنز ایرج، کافی است. کافی است که در شعر او به مسألهٔ «لحن» و رعایت تناسب در آن، دقت شود؛ وقتی سخن از ارباب عمائم است لحنِ مناسب، آوردن کلماتی از نوع «مخبر

صادق» و «شرع نبی» است و وقتی خودش داخل بحث می‌شود مصدرِ «جهنّمیدن» را هم صرف می‌کند با زبان سادهٔ «ایمان و امان به سرعت برق/ می‌رفت که مؤمنین رسیدند.»

این طنز گزنده و شیرین او سبب شده است که بعضی از سخنان او که در عُرف اخلاقی جامعه، نمی‌گنجد حتی مورد توجّه کسانی قرار گیرد که خود از باتقواترین مردم عصر بوده‌اند. من خود در جوانی دیدم زهدپیشگان پرهیزگاری را که کوچکترین ترکِ اولایی در امورِ شریعت از ایشان، در همه عمر، دیده نشده بود و این‌گونه شعرهای ایرج را می‌خواندند و می‌خندیدند و ذوق و ظرافتِ او را، عملاً، تحسین می‌کردند. طنزِ حقیقی همه‌کس را خلعِ‌سلاح می‌کند و در صورت لزوم خلعِ‌صلاح! همین چندی قبل از یکی از فضلای برجستهٔ عصر شنیدم که دربارهٔ یکی از مراجع بزرگ عصر می‌گفت: «او تمامِ دیوان ایرج را حفظ دارد!» ببینید کمندِ طنزِ او تا کجاها صید می‌کند. نیرویِ هنرْ بالاتر از این امکان دارد؟

یکی از اولیاء الله عصرِ ما که مقام زهد و تقوای او در خراسان پنجاه سال[1] پیش ضرب‌المثل بود و تقریباً همهٔ زُهّادِ درجهٔ اول مشهد مرید او بودند و به‌او به‌دیدهٔ «ولی» و «صاحب کرامت» می‌نگریستند، مرحوم شیخ اسماعیل تائب تبریزی بود که من هرقدر دربارهٔ مقام زهد و تقوای او بگویم، یک از هزاران نخواهد بود. او هم شعرهای ایرج را فراوان خوانده بود و البته براثرِ تعصّبِ خاص، هجوی نیز برای ایرج پرداخته بود که یک بیتِ آن را به‌خاطر دارم:

تخلّص را نگر، بی دخل و بی خرج — به هم کرده سرِ ایر و تهِ فَرْج

اگر کمندِ طنز و هنر شگفت‌آور ایرج نبود، زاهدی بدان پایه از تقوی، که زندگینامهٔ او، بیشتر به افسانه شبیه است تا حقیقت، تا بدین حد گرفتار شعر ایرج نمی‌شد که به ردّ **عارفنامه** بپردازد.

ما نمی‌دانیم که ایرج از شعرِ فرنگی چگونه بهره می‌بُرده است و از میان زبان‌های فرنگیی که می‌دانسته، با شعرِ کدام زبان انس و الفت بیشتری داشته است. شادروان

---

۱. تاریخ نگارش این فصل حدود ۱۳۷۰ هش بوده است.

استاد ابراهیم فخرایی نوشته است که «ارادتِ تامّی به سعدی داشت و از بزرگانِ اروپا شکسپیر را دوست می‌داشت و اغلب اوقات تصنیفاتِ او را مطالعه می‌کرد.»

شادروان فخرایی می‌گوید: مسافرتی به اروپا کرد و مدتی در پاریس توقف داشت و این مسافرت فقط برای گردش و آشنا شدن به آدابِ اروپایی بوده است.[۱]

ایرج و شعر فرنگی

در این دوره، شاید موفّق‌ترین کس در انتقال زمینه‌های روائیِ شعر فرنگ به‌شعر فارسی، ایرج باشد. چندین شعر معروف او، که شاید یک سوّم از شاهکارهای او را تشکیل دهد، ترجمه از شعر فرنگی است: زهره و منوچهر، شاه و جام، هدیهٔ عاشق، قلب مادر، و چندین شعر تعلیمی از فابل‌های فرنگی که در شمار آثار طراز اول ایرج، و طبعاً در صدر شاهکارهای شعری این دوره به‌شمار می‌روند، همه و همه ترجمه از شعر اروپائی‌اند.

ایرج به چند زبان فرنگی آشنایی داشته و بیشتر زبان فرانسه را خوب می‌دانسته، چنان که می‌گوید:

عربی چیست بکش بالاتر　　شعر گویم ز «هوگو» والاتر[۲]

و در جایی به‌شوخی گوید:

گرچه در پنج زبان افصحِ ناسم خوانند　　«به علی من کَرِتم» شیوهٔ گفتار کنم[۳]

و حتی شعر ملمع به‌زبان فرانسه و فارسی هم دارد:

با همه جفت و جلا و تک و پو　　دان ما پش ایل نیامم آن سل سو[۴]

و در مثنویِ «انقلاب ادبی» خود، به‌شوخی و شاید هم به‌جد، اساس تجدّد را در

---

۱. در مجلهٔ فرهنگ، چاپ رشت، شمارهٔ ۱۲، بهمن ۱۳۰۴، مقالهٔ بسیار مهمّی در شرح حال ایرج چاپ شده است که نکات دقیقی دربارهٔ او دارد جای دیگر آن اطلاعات را ندیده‌ام و ظاهراً دیگران هم به نقل آن نپرداخته‌اند. این مقاله متنِ سخنرانیِ شادروان استاد فخرایی است به مناسبت درگذشتِ ایرج‌میرزا (۱۳۰۴-۱۲۵۲).

۲. غلامرضا ریاضی، جاودانه ایرج میرزا، ص۱۹۸، به نقل از مثنوی «انقلاب ادبی»؛ ولی در چاپ دکتر محجوب این بیت را نیافتم.

۳. تحقیق در احوال و ... ایرج میرزا، دکتر محمدجعفر محجوب، نشر اندیشه، ص۳۸.

4. Dans ma Poche il m'y a mem un suel sou.

استعمال کلمات فرنگی دیده و در بخشی از این مثنوی که تعدادِ ابیاتش از ۹ بیت بیشتر نیست، متجاوز از بیست کلمهٔ فرانسوی را در کنار هم قرار داده است:

بسکه در لیور و هنگام لته — دوسیه کردم و کارتن ترته
بسکه نت دادم و انکت کردم — اشتباه بروت و نت کردم
سوزن آوردم و سنجاق زدم — پونز و پنس به اوراق زدم
هی نشستم به‌مناعت پسِ میز — هی تپاندم دوسیه لای شمیز
هی پاراف هشتم و امضا کردم — خاطر مدعی ارضا کردم
گاه با زَنگ و زمانی با هو — پیشخدمت طلبیدم به بورو
تو بمیری ز آمور افتادم — از شر و شور و شعور افتادم
چه کنم ز آنهمه شیفر و نومرو — نیست در دست مرا غیرِ زرو
هی بده کارتن و بستان دوسیه — هی بیار از در دکان نسیه[1]

امّا اینها در حقیقت شوخی‌های او هستند، آنچه به‌طورِ مثبت و مؤثّر از شعر فرنگی، ویِ به زبان پارسی نقل کرده، همان آثاری است که از آنها نام بردیم و به‌اختصار در باب هرکدام چند کلمه‌ای یادآور می‌شویم:

۱) زهره و منوچهر، منظومه‌ای است عاشقانه با فضایی کاملاً اروپائی از لحاظ طرح اسطوره‌ای آن، که برای نخستین بار در یک منظومهٔ فارسی سخن از «الههٔ عشق» به‌میان می‌آید و جوّی یونانی - فرنگی در بیشتر قسمت‌های آن ملاحظه می‌شود. اگرچه صبغهٔ شرقی و ایرانی منظومه به‌حدّی است که خواننده احساس غربت یا غرابت نمی‌کند. اصل این تم از قدیمی‌ترین تم‌های اساطیر یونانی است که در کتاب مسخ کاینات اثر اوید[2] در کتاب دهم آمده و مشابهات و ریشه‌های غیریونانی آن را، جیمز فریزر در کتاب شاخهٔ زرین، در اساطیر سامی قدیم نشان داده است البته با تفاوت‌هایی که هستهٔ مشترک آن

---

۱. فهرستی از لغات فرنگی موجود در شعر ایرج را می‌توان در پایان دیوان ایرج، چاپ آقای دکتر محجوب، ملاحظه کرد، که ۸۳ کلمهٔ فرنگی است و کلمهٔ اسانس (= جوهر) که در ص۱۸۸ آمده از آن فهرست فراموش شده است.

۲. مراجعه شود به‌ترجمهٔ انگلیسی اوید:
The Metamorphoses of Ovid, translated by Mary M. Immes, Penguin Books, 1977, p. 239.

بسیار محدود است.[۱] شکسپیر گویا روایت اوید را گرفته و منظومهٔ ونوس و ادونیس[۲] خود را براساس آن سروده است. ایرج در بسیاری از مصراع‌ها تابع توصیف‌های شکسپیر مانده و در مواردی نیز تغییراتی را به‌وجود آورده است. آنچه در این اخذ و اقتباس دارای کمال اهمیّت است طرح اسطوره‌ای داستان است و مایه‌های غربی آن، ولی در توصیف‌ها نیز نشان تأثیر شکسپیر را می‌توان ملاحظه کرد.

این داستان را ایرج ناتمام به‌جای گذاشته و کسی که آن را تمام کرده (و کارش در دیوان ایرج در دنبال شعر او چاپ شده است) متوجّه منشأ فرنگی داستان نبوده و آن را به سلیقهٔ خود و بسیار سست و ناتندرست پایان بخشیده؛ در صورتی که اگر ایرج، یا دیگری با همان ذوق و استعداد، ادامهٔ طرح اسطوره‌ای داستان را دنبال می‌کرد، یک منظومهٔ عاشقانهٔ جدیدی بود در ادبیات این عصر. در این شکل موجود در دیوان ایرج خاتمهٔ داستان بسیار زشت است، در صورتی که برطبق اسطوره و نیز روایت شکسپیر پایانی بسیار زیبا و خیال‌انگیز دارد. علّت ناتمام ماندن زهره و منوچهر توسط ایرج گویا این بوده است که دکتر صورتگر ترجمهٔ این شعر را در مجله «سپیده‌دم» آغاز کرده بوده است و ایرج به‌تدریج آن را منظوم می‌کرده است و تا همانجا که ترجمهٔ صورتگر نشر شده، وی ترجمه را ادامه داده است و به‌علّتِ ناتمام ماندن ترجمه، منظومهٔ او نیز ناتمام مانده است.

۲) هدیهٔ عاشق، تم عاشقانهٔ روایی‌ای است در این زمینه که عاشقی پس از سالها دوری به دیدار معشوق می‌رسد و آن دو در کنار رودخانه‌ای به تفرّج می‌پردازند، ناگاه گُلی بر امواج ظاهر می‌شود و معشوق آرزوی داشتن آن را می‌کند، جوان عاشق خود را در آب می‌افکند و در حالی که خود غرق می‌شود، گل را به‌سوی محبوب پرتاب می‌کند و می‌گوید «بگیر این گل مکن ما را فراموش». به‌طوری که آقای غلامرضا ریاضی[۳] نوشته‌اند در ۱۳۰۵ روزنامهٔ «اقدام»، شعری در این زمینه را به‌مسابقه گذاشته بوده است که ایرج، وحید، رشید یاسمی از مشاهیر شعرای آن سالها در آن شرکت داشته‌اند و عدهٔ

---

1. *The Golden Bough*, Sir James George Frazer, abriged edition, Macmillan, 1974, p. 424.

2. Venus and Adonis

۳. جاودانه ایرج میرزا، ص۷۷.

دیگری از شعرا نیز در آن طبع آزمایی کرده‌اند. شعر ایرج از همه لطیف‌تر و طبیعی‌تر است. گویا روزنامهٔ اقدام، موضوع این داستان را یادآور شده و از شعرا خواسته است که آن را منظوم کنند ولی نام شاعری خاص را ذکر نکرده است. گویا داستان در ادبیات اروپائی چندان شهرت دارد که نیازی به‌اینکه از شاعری خاص نقل شود نبوده است. نام گلی که آن را به‌انگلیسی Forget me not و به‌آلمانی Vergisz mein nicht و در فرانسهٔ کهن ni ohliez mye گل «فراموشم مکن» می‌خوانند، خود تم داستان را به‌همراه دارد. و گویا از قرن ۱۵ میلادی، این گل با چنین مفهومی همراه بوده است که هرکس آن را با خود داشته باشد، معشوق او را فراموش نخواهد کرد.[1] در شعر انگلیسی نام این گل با همین نوع خاطره‌ها فراوان به‌کار رفته است[2]؛ بنابراین مسأله‌ای نیست که زادهٔ تخیل شاعری خاص باشد، و به‌همان دلیل گویا روزنامهٔ اقدام به‌شاعر معیّنی نظر نداشته است.[3]

۳) تم روائی و عاشقانهٔ دیگری که در میان کارهای برجستهٔ ایرج مایهٔ فرنگی دارد، داستان «شاه و جام» اثر شیلر است که وی آن را در قالب مثنوی، نظم کرده با مختصر تفاوت‌هایی و مضمون آن قصّهٔ پادشاهی است که برلب دریای خروشان، جام خود را در آب افکند و به‌همراهان خود گفت: «هرکس آن را بیرون آورد از آن اوست.» یکی از سربازان خود را به اعماق آب افکند و پس از دیرزمانی که در اعماق با مرگ و وحشت دست به‌گریبان بود سربلند از آب درآمد و جام را به شاه تقدیم کرد، شاه بار دوم گفت: «اگر این بار هم آن را بیرون آوری دخترم را به تو خواهم داد»، جوان که از دیرباز شیفتهٔ دختر بود، خود را در کامِ امواج افکند و دختر، هرچه پدرش را از این کار منع کرد، تأثیر نداشت و این بار مرگ، آن جوانِ عاشق را درربود.[4]

۴) شعر معروف قلب مادر که جنبهٔ تعلیمی و اندرز دارد و شاید معروف‌ترین شعر ایرج باشد نیز ترجمه‌ای از یک قطعهٔ آلمانی است که مجلهٔ ایرانشهر (چاپ برلن) در

1. *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1971, vol. I ذیل همین عنوان.

۲. از جمله مراجعه شود به‌شعر کیتس در:
Familiar Quotation, John Bartlett, 14th edition, p. 50.

۳. برای دیگر ترجمه‌های فارسیِ این تم مراجعه شود به کتاب جاودانه ایرج میرزا، صص۷۷ به بعد.

۴. شعر شیلر درکتاب افکار و آثار ایرج، اثر حائری کورش (ج ۱/ ۷۶-۱۰۳) نقل شده است.

شمارهٔ ۴ سال دوم خود آن را به‌مسابقه گذاشته بود، عدهٔ زیادی از شعرا، در آن شرکت کردند و ایرج از دیگران زیباتر و مؤثّرتر آن را به‌زبان فارسی عرضه کرد. در آن مجله نام گویندهٔ اصلی ذکر نشده است.

۵) عده‌ای از فابل‌های فرنگی را نیز نظم کرده که بعضی از آنها در کتب درسی قدیم چاپ شده است، از قبیلِ «خرس شکارچی» و «کار و یاوری کردگار» که از فابل‌های لافونتن است و «کلاغ و روباه» از فابل‌های کریلف[1] که بعضی از شعرای دیگر نیز آن را نظم کرده‌اند؛ از جمله حبیب یغمائی[2] و پیش از ایرج و حبیب، مرحوم صابر (هب‌هب) آن را به‌زبان ترکی درآورده بوده است.[3]

برروی هم با تمام تأثیرپذیری‌هایی که ایرج در حوزهٔ نقل تم‌های روائی و داستانی داشته، تأثیر فرنگ در دیگر عناصر شعریش به‌هیچ وجه دیده نمی‌شود. مهمّ‌ترین جانب تأثیرپذیری او همان نقل تم‌های روائی و به‌کار گرفتن بعضی لغات و اصطلاحات فرنگی است و عجبا که با همهٔ دعوی چند زبان دانستن، ترجمه‌های او هم، همان چندتایی است که دیگران ترجمه کرده‌اند و به مسابقه گذاشته‌اند، او خود، گویا، مستقیماً به‌فکر ترجمهٔ شعر فرنگی نیفتاده است.

---

۱. جاودانه ایرج میرزا، ص۱۹۹، دیده شود.

۲. مراجعه شود به سرنوشت (دیوان حبیب یغمائی)، ص۱۷۱، چاپ تهران، ۱۳۵۱.

۳. آقای ریاضی این فابل را از لافونتن دانسته (جاودانه...، ص۱۹۹) ولی از کریلف است. در باب ترجمهٔ هب‌هب از این فابل مراجعه شود به هوپ‌هوپ نامه، باکو، ۱۹۶۵، ص۴۸۳، ترجمهٔ احمد شفائی.

یاد آر ز شمعِ مرده یاد آر!

علی‌اکبر دهخدا

اگر از فردوسی بگذریم، معلوم نیست کدام یک از بزرگان ادبِ ایران‌زمین به‌اندازهٔ دهخدا به‌فرهنگِ ملی ما ایرانیان خدمت کرده است. کارِ عظیم و مردانهٔ استاد علی‌اکبر دهخدا دربارهٔ واژگان زبان فارسی از کارهای کارستانی است که توفیق انجام آن را باید موهبتی الاهی برای زبان فارسی و برای بنیادگذارِ آن به‌شمار آورد.

دهخدا در چند حوزهٔ فرهنگ ما کارهای استثنایی و بزرگ عرضه کرده است. تنها امثال و حکم او، کافی است که مؤلفی را در زبان پارسی جاودانگی بخشد تا چه رسد به لغت‌نامهٔ بزرگ او. عظمتِ کار دهخدا وقتی آشکارتر می‌شود که می‌بینیم او در عرصهٔ خلاقیّت ادبی نیز در دو حوزهٔ شعر و نثر از پیشاهنگان تجدّد و تحوّل است. در باب مقام دهخدا در نثر، چندان سخن رفته است که نیازی به‌تکرار آن نیست و در باب شعر او نیز ارباب تحقیقْ داد سخن داده‌اند. آنچه در این یادداشت وجههٔ نظر است نکته‌ای است دربارهٔ شعرهای دهخدا.

یکی از شگفتی‌های کار دهخدا این است که در دو سویِ حدِّ ترخّصِ زبانِ شعر، نمونه‌های قابل توجهی عرضه کرده است. این نکته را بارها یادآور شده‌ام که از قدیم دو نظریهٔ متضاد در بابِ زبان شعر وجود داشته که هیچ کدام از دو سوی قضیه، آن طرفِ دیگر را صاحب حق نمی‌دانسته است: یک دسته همواره براین عقیده بوده‌اند که شعر فقط و فقط باید به«زبان روز» سروده شود و دستهٔ مقابل برآن بوده‌اند که به«زبان روز» هرگز نمی‌توان شعر گفت. البته بزرگان ادب در حدِّ میانهٔ این دو نظریه همواره حرکت کرده‌اند و بعضی مانندِ سعدی و انوری، تمایلی به حدود زبان روز داشته‌اند و بعضی، یعنی اغلب، زبان دوره‌های کهن را زبان فاخر مناسب شاعری می‌شمرده‌اند که در عصور

متأخّر بزرگ‌ترین نمایندهٔ ایشان، شاید، ادیب پیشاوری باشد.

دهخدا در دو سوی این مرز ایستاده و به‌هردو زبان، شعر سروده است و در هردو سوی خط، کارش با توفیق همراه بوده است. از کسی که «انشاءالله گربه است» را سروده، بسیار بعید به‌نظر می‌رسد که شعر «خاک به‌سرم بچه به‌هوش آمده» را گفته باشد ولی در عمل می‌بینیم که او در هردو قلمرو زبان شعر، تجربه‌ای موفّق داشته است که بعدها جمع کثیری، به‌ویژه از شاعران فکاهی‌سرا و حتی نوپردازانِ بسیار آوانگارد، این زبان دوم را در کارهای خویش آزموده‌اند و از نمونه‌های درخشان استمرار تجربهٔ دهخدا در این زبان، شعر «پریا»ی شاملو و «علی کوچیکهٔ» فروغ فرخ‌زاد است.

وقتی دهخدا شعر «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» را سرود، به یک حساب نخستین سنگ بنای تجدّد شعری را برزمین فرهنگِ معاصر نهاد. در این شعر که قالب آن تا حدودی تازه می‌نمود[1]، بعضی تصاویر و حال و هوای روحیِ تازه‌ای داشت و تأثیر عاطفی شعر فوق العاده بود. هنوز هم پس از قریب یک قرن که این شعر را می‌خوانیم، بُغضِ گلوگیرِ ما صدقِ عاطفی سراینده را به ما منتقل می‌کند. در هر دوره‌ای از ادوار تاریخی این قرن چه مقدار مصادیق مشهور و گمنام که برای این شعر داشته‌ایم و داریم و خواهیم داشت.

از دهخدا شعر بسیاری در دست نداریم. امّا دیوان کوچک دهخدا یکی از دیوان‌های عزیز دوران معاصر است که در آن وطن‌پرستی و عشق به‌آزادی و شرف ملّی، موج می‌زند و در دو سوی جدّ و هزل، شاهکارهای برجسته‌ای را عرضه می‌دارد.

دهخدا براثرِ استغراق در واژگان و ساختارهای کهن زبان پارسی، بیشتر در فضای اسالیبِ باستانی شعر سروده است و حقّاً در این شیوه، چنان استادانه از عهدهٔ کار برآمده است که حتی خبرگان فن هم به‌دشواری می‌توانند پاره‌هایی از سخن او را از سخن استادانِ عهدِ قدیم بازشناسند. مثنوی‌هایی از نوع «انشاءالله گربه است» و «در چنگ دزدان» و «دانم دانم» نمونه‌های این شیوهٔ شاعری است و قطعات ساده و کوتاهی از نوع:

کشد موری گرانتر چند صدبار　　ز سنگینیِ خود باری به‌فرسنگ

---

۱. دهخدا، تحت تأثیر شعری از رجائی‌زاده (اکرم)، شاعر ترک، بوده است که در همین حال و هوا و در همین «زمین» شعری دارد (از صبا تا نیما، ۹۵/۲)، ولی استحکام و تازگی شعرِ دهخدا در زبان فارسی سندِ اصالت و ارزش شعرِ اوست.

کم از موری نیم آخر چه ترسم　　ز بعدِ منزل و بار گران‌سنگ[۱]

یا این گونه ابیات:

هرکه ره برنورِ خور می‌بندد او　　خود به ریش خویشتن می‌خندد او
نورِ خور بندِ تو زیر پا نهد　　ور هزاران است او برتر جهد[۲]

یا این قطعهٔ بسیار معروف:

هنوزم ز خردی به‌خاطر درست　　که در لانهٔ ماکیان بُرده دست
به منقارم آنسان به‌سختی گزید　　که اشکم چو خون از رگ، آن دم جهید
پدر خنده بر گریه‌ام زد که «هان　　وطن‌داری‌آموز از ماکیان!»

همین استغراق در فرهنگ دیرینه‌سال و کهن ایرانی، سبب شده است که او زمینهٔ بسیاری از شعرهای خود را از امثال و حکم ایران کهن به دست آورد و عملاً به‌احیای آن حکمت‌ها همّت گمارد. قطعهٔ ذیْل ترجمه‌ای است از شعرِ ابن‌طباطباء علوی (متوفی ۳۲۳) شاعر ایرانی اهل اصفهان که به‌زبان عربی سروده است و ظاهراً در اصلْ ترجمه‌ای است از یک حکمت یا یک شعر ایرانی قبل از اسلام.

راغب اصفهانی (متوفّی ۵۰۲) در محاضرات الادباء[۳]، این شعرِ ابن‌طباطباء علوی اصفهانی را با عنوان «ابیات منقولة من الفارسیة» نقل کرده و ظاهراً منظورش از فارسی، پهلوی ساسانی است و اگر هم «فارسیة» را به معنیِ فارسی دری به کار بُرده باشد باید گفت که ابن‌طباطبا، که خود در ۳۲۳ درگذشته، باید آن را از یک شعرِ فارسیِ دری قرن سوم یا حتی کهن‌تر ترجمه کرده باشد. شعر ابن‌طباطبا این است:

مَثَلی کَبائِعِ طستِه بشرابِهِ　　سِرّاً لِئَلاّ یَعْلَمَ الجیرانُ

---

۱. این قطعه را بدین صورت از خط شادروان دهخدا نقل کردم ولی در دیوان ایشان چاپ آقای دکتر دبیرسیاقی، ص۱۶۲، بیت دوم بدین گونه است:

نشاید بود باری کمتر از مور　　به تمکین و وقار و فرّ و فرهنگ

که ظاهراً هردو صورت، سرودهٔ شادروان دهخداست، زیرا در نسخهٔ دیوان هم عکس خط دهخدا را نقل کرده‌اند. از استاد نصرت‌الله امینی که خط دهخدا را در ۶۶/۱۱/۱۵ به بنده مرحمت کردند سپاسگزارم.

۲. این قطعه نیز منقول از خط شادروان دهخداست و ظاهراً در دیوان نیامده است.

۳. محاضرات الادباء و محاورات الشعراء و البلغاء، منشورات مکتبة الحیات، بیروت، ۱۹۶۱، الجزء الرابع، ص۷۱۶.

لمّــا تَـمَلّیٰ ظَـلَّ فـی غـثیانه　　یشکــو الصــداع فـعادَه الأخـدانُ
فدعوا بطشتٍ کی یقیءَ فقالَ:«مَـهْ!　　لو کـانَ طشْتٌ لم یکــن غـثیانُ.»

و ترجمهٔ آن تقریباً چنین است: «داستانِ من داستان آن مرد است که پنهان از همسایه، تشتِ خود را با شراب سودا کرد چون دَرکشید و یک چند برآمد غثیانش گرفت و از دردِ سر، شِکْوه آغاز کرد. یارانش به بیمارپُرسیِ او آمدند. پس تشتی طلبیدند تا مگر قی کند [و برآساید] و او گفت: «بس کنید! اگر آن تشت بودی خود غثیانی در میان نبودی!»

و استاد دهخدا آن را چنان ترجمه کرده است که گویی، منشأ اصلیِ شعرِ ابن‌طباطبا است و ابن‌طباطبا از چنین شعری آن را به عربی ترجمه کرده ا ست. درست مانندِ یکی از قطعات رودکی یا شهید:

همچُن آن مَـردم کـه طشت از زن نـهان　　داد بـــا خـــمّار و رطـلی درکشـید
پس صـداعش کـرد و اشکـوفه‌ش فـتاد　　بـانگ بـرزد زن کـه طشـتش آوریـد
مرد گفت: آن مُردَه ری[1] بـود ار بـه‌جای　　این منش گردا[2] به من چون مـی‌رسید؟[3]

دهخدا بیشتر برای حوزهٔ «جدّیات»، زبانِ کهن را برمی‌گزید و برای هزلیّات و شوخی‌ها زبان روز و زبان عامیانه را. یکی از لطیف‌ترین شوخی‌های او شعری است که خطاب به رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱)، شاعر بزرگ هند و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات، سروده و ظاهراً شأن نزول آن شعر این است که تاگور وقتی به ایران آمده است بیشتر در محاصرهٔ دولت‌مردان بوده و کمتر به او امکان تماسی با امثال دهخدا را می‌داده‌اند. دهخدا این وضعیت را در آن شعر که بدین گونه آغاز می‌شود:

خوش و خوب آمدی رابیندرانـات　　نـظیرت نـیست در مـازندرانـات

بیان کرده و لحن بسیار مناسبی برگزیده است، آمیخته‌ای از زبان روز و زبان کهن و زبانی که شاعر مفردات آن را به صورتی خاص، از سرِ طنز، جمع بسته است.

---

۱. مُردَه ری: مرده‌شور بُرده.　　۲. منش گردا: غثیان و حالتِ قی.

۳. در متن دیوان، چاپ دبیرسیاقی، با اندکی اختلاف نقل شده ولی همانجا به‌خط مرحوم دهخدا به‌همین شکل است که ما نقل کردیم مراجعه شود به‌دیوان دهخدا، ۱۶۰ و دهخدای شاعر، تألیف آقای ولی‌الله درودیان، چاپ سوم، ۱۳۶ و نیز ۲۵۳. همچنین مراجعه شود به: در جستجوی الهام شاعران، ولی‌الله درودیان، نشر چشمه، چاپ اول، ص ۴۶-۴۵.

ای خـطهٔ ایـرانِ مـهین، ای وطـنِ مـن
ای گشته به‌مهرِ تو عجین جان و تنِ من

بهار[1]

به دوگونه می‌توان در باب شعر بهار و هرشاعری سخن گفت: یکی آن‌که برخورد او را با ارزش‌های مختلف حیات مورد نقد و نظر قرار دهیم و در این راه پست و بلند اندیشه و حدود شناخت او را از این مفاهیم و ارزش‌ها بررسی کنیم و از انسجام فکری یا تناقُض‌ها و ناهمخوانی درون‌مایه‌های شعری او بحث کنیم و اگر بتوانیم رابطهٔ این زمـینه‌ها را بـا مسائل طبقاتی عصر او و مسائلی که در اعماق جامعه جریان داشته، نشان دهیم و مثلاً ببینیم وی چه نوع برداشتی از مفهوم وطن، آزادی، عدالت، خدا، زیبایی یـا هـریک از مفاهیم ارزشی و اندیشه‌های محوری روزگار خویش داشته است. راه دیگر این است که ببینیم در قلمرو خلّاقیت‌های هنری، حدود ابـداع یـا درجـهٔ تـقلید او تـا کـجاهاست و آبشخور ذوقی او در سنت ادبی زبان فارسی، بیشتر از چـه دوره‌هـایی و در شـعر چـه شاعرانی است و در زمینهٔ هـرکدام از عـناصر سـازندهٔ شـعر از قـبیل زبـان و تـصویر و موسیقی و طرح و انگاره تا کجاها نوآور است و تا کجاها گرفتار تقلید.

هرکدام از این دو نوع نقد و نظر، نیازمند مقدمات و اصولی است که بدون آنها هرنوع بحثی، یک طرفه و ژورنالیستی و خطابی خواهد بود و از حد نـوعی سـرگرمی فـراتـر نخواهد رفت.

در باب شعر بهار، در این لحظه، بنا بـه‌دلایلی کـه مـجال گـفتنش نـیست، از بـحث تفصیلی و استدلالی پرهیز دارم و حتی از مراجعه به‌دیوان او ــ که هم‌اکـنون در قـفسهٔ کتاب‌هایم و در برابر چشم مـن قـرار دارد ــ بـه‌عمد خـودداری مـی‌کنم، فـقط در حـد

---

۱. «شعر بهار» چاپ‌شده در مجلهٔ آینده، شمارهٔ ۱۰ و ۱۱، سال دهم (دی و بهمن ۱۳۶۳)، صص۶۳۵-۶۴۳.

برآوردن درخواست مدیر آینده، بعضی اعتقادهای شخصی خودم را در باب شعر بهار، در اینجا یادداشت می‌کنم زیرا معتقدم هرگونه بحث استدلالی، نیازمند تبیین مقدماتی است وگرنه اظهارنظرها جنبهٔ تأثری محض خواهد داشت و در آن‌گونه نقد و نظرها، ذوق و سلیقهٔ هیچ‌کس را برذوق و سلیقهٔ دیگری رجحان نیست. حتی یک فرد معین هم با گذشت زمان و در شرایط روحی متفاوت یک نوع ذوق و سلیقه ندارد.

هرنسلی بیشتر، شعر نسل خود را در حافظه دارد ولی اگر شاعری که از اوج دوران شاعریش تا امروز پنج شش نسل گذشته (نسل را با فاصلهٔ ده سال تا دوازده سال به‌کار می‌برم نه با اصطلاح علمای انساب) در ذهن و ضمیر تمام نسل‌ها به‌یک اندازه یا به‌طور مستمر، شعرهایش حکومت کرده باشد، می‌توان پذیرفت که شخصیت طبیعی خویش را در تاریخ ادبیات عصر ما به‌دست آورده است و از خطر فراموشی مطلق رسته است.

من معتقدم که شعر بهار و شعر ایرج از روزگار عرضه شدن تا امروز، همهٔ نسل‌ها را تسخیر کرده است و در آینده نیز بیش و کم، حضور و استمرار خود را در حافظهٔ نسل‌های مختلف حفظ خواهد کرد ولی چنین تضمینی را در باب قاآنی یا یغما یا از شعرای مشروطیت ادیب‌الممالک و سید اشرف، و از شعرای نسل‌های بعد (خودتان مثال بزنید) نمی‌توانیم بدهیم، در صورتی که اینان هرکدام در عصر خویش طرفدارانی داشته‌اند و بعضی از اهل ادب در حق آنان، گاه عقاید افراطی نیز ممکن است ابراز کرده باشند.

بگذارید اول، در بافت تاریخی عصر بهار، نگاهی کنیم به موقعیّت او: شعر بهار، چنانکه جای دیگر هم اشاره کرده‌ام، در مرکز شعر مشروطیت قرار دارد، و تمایز او از اقرانش (ادیب پیشاوری، ادیب‌الممالک، دهخدا، سید اشرف، عارف، عشقی و ایرج) در این است که پس از دورهٔ مشروطیت نیز ادامه یافته و قریب سه دهه پس از مَسخِ مشروطیّت به دست رضا شاه را نیز زیرِ چترِ خلاقیّتِ خود دارد و این سی سال بهترین سالهای شاعری اوست. از نوادر حوادث تاریخ شعر فارسی در قرن اخیر (و شاید هم تمام قرون) این که شعر بهار تا آخرین روزهای حیاتش همواره در اوج زندگی و پیوند با نبض جامعه بوده و هرگز به‌ابتذال و سستی و تکرار ــ که از ویژگی‌های دیگران در سنین کهولت و پیری است ــ گرفتار نشده است (نگاه کنید به «هدیهٔ باکو»، «لالهٔ خونین کفن از

خاک سر آورده برون» و «جغد جنگ» و...) و حال آن که غالب معاصران پس از یک دورهٔ کوتاه شهرت، کارشان گاه به‌ابتذال عجیبی می‌کشد و هیچ کدامشان حاضر نیستند که این حقیقت را بپذیرند و اصرار دارند که آن روزها آن نوع شعر، ضرورت داشت و این روزها این نوع شعر. نمونه‌هایش را خودتان نام ببرید.

در همین زمینهٔ شعر مشروطیت که اشاره کردم اگر بخواهیم شعر بهار را بررسی کنیم تنها شاعری که به‌لحاظ حجم آثار با او قابل مقایسه است، ادیب‌الممالک است و تنها شاعری که به‌لحاظ نفوذ در میان تودهٔ وسیع خوانندگان، می‌تواند با او رقابت کند، ایرج. وگرنه دیگران به هیچ وجه، جایی برای مقایسه ندارند؛ نفوذ سید اشرف، بیشتر در روزگار حیات او و آن هم در قشرهای خاصی از خوانندگان و دوستداران شعر بوده و نفوذ عارف به‌خاطر تصنیف‌ها و مقام موسیقایی اوست.

بعضی از ادیبان معاصر را دیده‌ام که بهار را با ادیب‌الممالک مقایسه می‌کنند، تنها دلیل آنان زمینهٔ مشروطگی شعر این دو و گرایش غالب این دو شاعر به‌قالب قصیده و زبان قدمایی است، ولی این قیاسی است مع‌الفارق. از مجموع شعر استادانه و بسیار استوار ادیب‌الممالک، چند شعر می‌توان یافت که توانسته باشد به‌میان انبوه خوانندگان شعر، در نسل‌های پس از او، راه یافته باشد؟ اگر به‌دیوانش مراجعه نکنید و از حافظه‌تان مدد بگیرید خواهید گفت: «برخیز شتربانا بربند کجاوه» آن هم آغاز شعر و چند بند آن که در میان وعّاظ و اهل منبر شهرت یافته. و «قاضی عدلیهٔ بلد» و شاید یکی دو شعر دیگر مثل «تا ز برخاکی ای نهال برومند» بقیهٔ شعرها استوار و خوب و به‌هنجار قدماست و شاید به‌لحاظ صورت و ساخت قدمایی، قوی‌تر از بعضی از شعرهای بهار؛ اما چرا به‌میان حوزه‌های وسیع خوانندگان شعر راه نیافته است؟

طنز ایرج، به‌ویژه در قلمروهای خاصّی، بسیار دلپذیر و در نوع خود بی‌بدیل است، نه‌تنها در قیاس با معاصرانش که در طول تاریخ شعر فارسی، اما از قلمرو طنز به‌جدّ کمتر پرداخته و اگر پرداخته توفیق طنزهای او را ندارد؛ دو سه شعر استثنایی او مانند قلب مادر یا گویند مرا چو زاد مادر و... را به‌خاطر دارم. ولی در شعر بهار، طنز اگر به‌حد ایرج شیرین و نافذ نیست تنوّع اقالیم شعری او را نباید فراموش کرد: در حوزه‌های گوناگون وصف طبیعت (گیلان و مازندران) خشم و خروش‌های انقلابی (دماوند) و در قلمرو طنز

(ترسم من از جهنم و آتشفشان او) و در قلمرو وطنیات که حوزهٔ اصلی شعر اوست (لزن و قصیدهٔ نوروز آمد سپس بهمن و اسفند) و در قلمرو مسائل سیاسی روز (جغد جنگ) و در تصویر نفسانیات و احوال خویش در محبس؛ به‌مناسبت قرارگرفتن بهار در دورانِ پس از قرون وسطی، حَبْسیّه‌هایش برحَبْسیّه‌های مسعود سعد، می‌توان گفت، رجحان دارد ــ دست کم برای خوانندهٔ عصر ما و پس از عصر ما که جهان‌بینی انسان عصر فئودالی را بیش و کم، وداع گفته است. حتی در اخوانیات (که غالباً آن را از حدود شعرهای خصوصی به‌در آورده و به‌نوعی سروده است که لذّت یک شعر گسترده را به‌خواننده می‌دهد: یاد باد آن عهد کم‌بندی به‌پای اندر نبود). و مرثیه، چه مرثیه‌های دوستانه (مثل «دعوی چه کنی داعیه‌داران همه رفتند» و یا «دجلهٔ بغداد در مرگ زهاوی خون گریست») و چه مذهبی و بسیاری اقالیم دیگر، دیوان بهار، متنوع‌ترین دیوان شعر فارسی است، در عصر مشروطیّت.

این مسألهٔ مقایسهٔ تنوّع اقالیم شعری بهار را می‌توان از عصر مشروطه به‌قدما نیز تسرّی داد و گفت: در دیوان هیچ شاعر قصیده‌سرایی (با همهٔ عظمت و بیکرانگی شعر سنایی و استواری ساخت و انسجام فکری ناصر خسرو و تصاویر بدیع خاقانی) به‌اندازهٔ دیوان بهار، تنوّع اغراض وجود ندارد. این یکی از سعادت‌های بهار بوده است که قصیده را در روزگاری به‌خدمت شعر خویش درآورده که تاریخ اجتماعی ایران و جهان هرروز گونه و رنگ تازه‌ای به‌خود گرفته و او تجارب شعریِ قدما را به‌خدمت اندیشه‌های خویش، در ارتباط با حوادث عصر، درآورده است؛ این چنین امکانی برای خاقانی و ناصر خسرو و سنایی نبوده است (در قصاید قدما متنوع‌ترین حوزهٔ موضوع از آن سنایی است.) و این به‌معنی آن نیست که بخواهم بگویم قصیدهٔ بهار بهتر از قصیدهٔ سنایی یا خاقانی است؛ سخن برسر چیز دیگری است و آن مسألهٔ تنوّع زمینه‌های شعری است. اگر از دو سه قصیدهٔ انوری (یکی از پیمبران شعر) بگذریم، بقیهٔ شعرهای او همه تکرار یک مطلب است: مدح و گدایی؛ البته بعضی قطعات و بعضی غزل‌های او ارزش والای خویش را دارد. صحبت برسر قصیده‌سرایی اوست، که در آن وادی، پیمبر شناخته شده است. در تمام دیوان قصاید این پیمبر قصیده‌سرایی، جز مدیحه‌های مکرر، هیچ چیز وجود ندارد. اگر منکر حرف بنده هستید به‌حافظه‌تان مراجعه کنید فوراً «برسمرقند اگر

بگذری ای باد سحر» و «ای برادر بشنوی رمزی ز شعر و شاعری» به‌یادتان می‌آید و بعد می‌رسد به‌بعضی قطعه‌های هجوی یا اخلاقی او.

تنها شاعری که از نسل شاعران پس از مشروطیت، هم به‌لحاظ تنوّع در اسالیب بیان و هم به‌لحاظ نفوذ در میان خوانندگان، می‌تواند با بهار مورد مقایسه قرار گیرد پروین اعتصامی است؛ اما در دیوان پروین اگر تنوّع اسالیب بیان وجود دارد (مناظره‌ها، فابل‌ها) ولی از حوزهٔ اخلاق، آن هم همان آموزش‌های تجربه شدهٔ شاعران پیشین، به‌ندرت گامی بیرون نهاده است و تنوّع اقلیمی شعر بهار را ندارد. البته دیوان پروین یکدست‌تر از دیوان بهار است و نفوذ او در میان خوانندگان شعر بیشتر از بهار می‌نماید.

شعر فارسی پس از ظهور نیما، چه بخواهید و چه نخواهید، معیارهای تازه‌ای را پذیرفته و در قلمرو آن معیارها، دیگر جایی برای مقایسهٔ کسی با بهار باقی نیست. بهار واپسین تجلّی یکی از ارجمندترین صورت‌های شعر فارسی است؛ صورتی که از رودکی آغاز و به بهار ختم می‌شود. منظور سیر طبیعی این قالب است وگرنه در دو هزار سال دیگر هم ممکن است کسی بیاید و قصیده‌ای بگوید.

در حوزهٔ تاریخی و مسیر طبیعی قصیده از عصر رودکی تا بهار، اگر حجم شعرهای خوب و تنوّع زمینه‌های فکری را ملاک قرار دهیم ــ و پسند و حافظهٔ نسل‌های پس از شاعر را داور این محکمه بشناسیم ــ بهار حق داشته است که بگوید:

از پس سعدی و حافظ کز جلال معنوی   رتبت ایوانشان برتارک کیوان بود

آن اساتید دگر هستند شاگرد بهار   گر امامی گر همام ارسیف، گر سلمان بود

و بدون تردید اگر معیارها و موازینی را که بهار بدان دلبسته بوده است، یعنی سنّتی که شعر بهار از درون آن برخاسته (یعنی زبان خراسان و صورت قصیده) را مورد نظر قرار دهیم، سخنش را باید پذیرفت. شعر صائب (برای طرفدارانش) و شعر بیدل (برای طرفدارانش) و شعرهای اسالیب بعد از نیما، در این دعوی مستثنای منقطع است؛ زیرا بهار آن موازین را نه می‌پسندیده و نه در نظر داشته است.

اگر نبوغ را نوعی حسن تصادف در مسیر زندگی افراد ندانیم، یکی از اموری که سبب توفیق چشم‌گیر بهار در شعر فارسی شده است، این است که او در پایان یک دورهٔ عظیم از تجارب قدما، بخش مهمی از آن تجربه‌ها را به‌خدمت مسائلی درآورده که قدما از

پرداختن به‌آنها محروم بوده‌اند: یعنی ساخت و صورت‌های قدمایی شعر را که بیشتر در خدمت معانی محدودی از هجو و مدح و اخلاق بوده به‌قلمرو گسترده‌ای از مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی عصر جدید درآورده است. اگر از چند اثر استثنایی بهار بگذریم، شاهکارهای او، همه، استقبال‌هایی است که از قدما کرده و در حقیقت تجربه‌های آنان را در زمینهٔ زبان و موسیقی و تصویر به‌خدمت اندیشه‌های عصر خویش درآورده است، حتی بعضی از این کوشش‌ها به‌گونه‌ای است که نوعی نقیضه یا پارُدی‌سازی[1] در قبال کارهای قدما به‌شمار می‌رود؛ مثل نقیضه‌گونهٔ «کاروانی همی از ری به‌سوی دسگره شد» که در داستان پیشه‌وری و وقایع آذربایجان سروده است.

در شعر بهار ساخت و صورت‌های قدمایی، در اثر ترکیب با عوالم روحی انسان عصر جدید، بافت تازه‌ای به خود گرفته که در مجموع نوعی سبک شخصی[2] را در شعر او به وجود آورده است و این مهم‌ترین امتیاز اوست. البته سبک شخصی، به‌معنی دقیق کلمه، شاید برآن نتوان اطلاق کرد زیرا سبک شخصی در تاریخ شعر فارسی، چیزی است که تا روزگار نیما بسیار اندکیاب است.

اگر بخواهیم سفینه‌ای از شعر سنّتی صد سال اخیر ایران فراهم آوریم و از همهٔ انواع شعر در آن نمونه بیاوریم: از طنز اجتماعی و وصف طبیعت تا سیاست و اخلاق و وطنیات و حتی اخوانیات و دیگر نمونه‌ها از قبیل شعرهای سادهٔ تعلیمی برای کودکان و نوجوانان و تصنیف‌های سیاسی و...، تصور من برآن است که سهم بهار بیش از هرکسی است، جز در قلمرو غزل که غزل‌های او در قیاس با دیگر نمونه‌های شعرش پایه‌ای فروتر دارند و بی‌انصافی است اگر غزل‌های او را با غزل‌های استاد شهریار یا عماد خراسانی یا سایه قیاس کنیم. با این که بعضی از غزل‌های او به‌دلایلی شهرت بسیار یافته مثل غزل «من نگویم که مرا از قفس آزاد کنید» و امثال آن. بهار اگر در قالب غزل توفیقی داشته باشد، باز در غزل‌های سیاسی اوست نه غزل به‌معنی شعر عاشقانه. حق این است که بهارْ روح غزلسرایی و زمینهٔ نفسانی این‌گونه شعر را هیچ‌گاه نداشته است و تجارب او در این باب، ناکام‌ترین تجارب شعری اوست.

---

1. parody 2. individual style

***

یک‌بار دیگر به‌حافظهٔ محیط ادبی روزگاران مراجعه کنید و ببینید شعر چه کسی از این افراد بیشتر در حافظهٔ نسل‌ها باقی مانده است و شعر چه کسی است که بتواند در این‌همه زمینه‌های گوناگون، هنوز به‌قول عین‌القضات همدانی، خصلت آینگی خویش را حفظ کند.

***

پانزده سال از مرگ بهار می‌گذرد.[1] روز اول اردیبهشت را «روز بهار» می‌خوانیم و به یاد او هستیم. به یاد شاعری که به‌راستی شایستهٔ عنوان «ستایشگر آزادی» است و برگزیدهٔ قرن خویش و سرآمد اقران، در مجموعهٔ استعدادها موفّق و در چندین رشته از کارهای ادبی یگانهٔ روزگار.

بهار یکی از پرفروغ‌ترین شعله‌های قصیده‌سرایی در طول تاریخ ادبی ماست و بی‌هیچ گمان از قرن ششم بدین سوی، چکامه‌سرائی به عظمت او نداشته‌ایم. در میان قصیده‌سرایان درجهٔ اول زبان فارسی ــ که از شمارهٔ انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کنند ــ به دشواری می‌توان کسانی را سراغ گرفت که بیش از او، شعر خوب و موفّق داشته باشند. در قصاید برگزیدهٔ او مجموعهٔ عناصر شعری، به حالت اعتدال و یکدست جلوه می‌کنند. عاطفه و خیال و هدف انسانی همراه با نیرومندترین کلمات ــ که با استادی فراوان درکنار هم جای گرفته ــ در شعر او به هم آمیخته‌اند. قصیده در معنی درست کلمه، بر بنیاد سنّت‌های کهن و دور از هرگونه پریشان‌گویی، آخرین بار در شعر او تجلی کرد و پس از چندین قرن بار دیگر چهرهٔ یک چکامه‌سرای بزرگ را در صفحات تاریخ ادبیات ما آشکار ساخت. بر روی هم، بهار بارورترین استعدادی بود که در شعر کلاسیک فارسی ــ به روزگار ما ــ چهره نمود.

محمدتقی بهار فرزند صبوری ملک‌الشعراء در آذر ۱۲۶۵ (۱۳ ربیع‌الاول ۱۳۰۴ قمری) در طوس (مشهد) چشم به جهان گشود و در نخستین روز اردیبهشت ۱۳۳۰ شمسی، پس از یک عمر فعالیت ادبی و اجتماعی، از روزنامه‌نگاری و مشروطه‌خواهی تا

---

۱. «پانزدهمین سال درگذشتِ بهار»، چاپ‌شده در مجلهٔ سخن، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۴ (اردیبهشت ۱۳۴۵)، صص۴۱۸-۴۲۱.

استادی دانشگاه و وزارت فرهنگ، زندگی را بدرود گفت.

شخصیت بهار، از چند سو دارای اهمیت است؛ بهار در عالم تحقیق، یکی از هوشیارترین محققان نسل خویش بود که بعضی کارهای تحقیقی او در عالم ادب ـ به سببِ شمِّ خاص انتقادی و ذوق مایه‌وری که داشت ـ هنوز همچنان تازگی دارد و مرجعی است برای اهل ادب، مانند مقداری از مباحث کتاب سبک‌شناسی و بسیاری مقالات و کتب دیگر که به صورت انتقادی به دست او تصحیح شده است. ویَ برای نخستین بار مقوله «سبک‌شناسی» را، به‌طوری که امروز رایج است، در تاریخ ادبیات ما مطرح کرد و خود در این باب، بهترین تحقیقات و گسترده‌ترین پژوهشها را، در آن روزگار، انجام داد.

دیگر، بهار سیاستمداری است که در عرصهٔ گیر و دار آزادی، درشت خفتانش به تن فرسود (بث‌الشکوی) و تا واپسین لحظه‌های زندگی، در سنگر مبارزه زیست؛ اگرچه حیات او در این راه بی‌پست و بلند نبود.

از سوی دیگر، بهارِ شاعر، زبان روزگار خویش و یگانهٔ سخنوران چند قرن اخیر ایران بود؛ شاعری که گذشتهٔ ایران را همیشه پیش چشم داشت و از یاد شکوهمند آن روزگاران، خون در سر او موج می‌زد از شرف و فخر (لزنیه) و قلبش با تحرک زمان و لحظه‌های زندگی می‌تپید؛ سراپا خشم و خروش بود که چرا امروز چنینیم یا آنکه در گذشته چنان بودیم با این‌همه، مانند یک شاعر بزرگ ملی، طرح اجتماعی روینده و بارور و آزاد و خوشبخت را همواره در آیینهٔ آرزوهای خویش منعکس می‌کرد. روزی که:

دوران جوانمردی و آزادی و رادی — بادید شود چون شود این ملک برومند

ورزنده شودمردم و ورزیده شود خاک — از کوه گشاید ره و بر رود نهد بند

و می‌گفت:

ور زانکه نمانم من و آن روز نبینم — این چامه بماناد بدین طرف پساوند

بهار شاعری تجدّدطلب بود و زندگی او بهترین گواه این سخن است و اگر می‌بینیم سخنش را در یکی از کهنسال‌ترین قالب‌های شعر کلاسیک فارسی عرضه کرده، نباید او را مخالف تحولات ادبی به شمار آوریم زیرا وی ـ در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، که در سال ۱۳۲۵، به هنگامی که خود وزیر فرهنگ بود، تشکیل شد ـ در خطابهٔ

خویش، با صراحت تمام گفت:

«حیات، عبارت از جنبش و فعالیت است و حیات ادبی نیز همواره در گرو فعالیت‌ها و جنبش‌ها بوده و ازین رو، حرکت انقلابی ــ خواه اجتماعی خواه فکری و عقلی ــ موجب ترقی ادبیات و باعث بروز و ظهور ادبا و نویسندگان بزرگ شده و می‌شود.

همان‌طور که جنبش مشروطه موجد و پدیدآورندهٔ یک دسته از ادبا و چند مکتب ادبی مهم و چندین استاد و هنرمند نامی گردید، شک ندارم که جنبش امروز ــ جنبشی که در نتیجهٔ جنگ خونین و حرکت آزادی‌خواهانهٔ روشنفکران و تحول بزرگ سیاسی و اجتماعی و ادبی پیدا شده است ــ بار دیگر دستهٔ تازه و مکتبی بزرگ و استادانی نامدار برای ما تدارک خواهد کرد...» و در همین خطابهٔ خود گفت:

«ما اکنون بر سر دوراهی تاریخ خود قرار داریم؛ راهی به سوی کهنگی و توقف و راهی به طرف تازگی و حرکت. هر گوینده و نویسنده که مردم را به سوی آینده و جنبش و حیات هدایت نماید و صنعت او حقیقی‌تر و غمخوارانه‌تر باشد کالای او در بازار آتیه رایج‌تر و مرغوب‌تر خواهد بود. آقایان، توقّف و طفره در طبیعت محال است. هستی عبارت از حرکت است. هر متفکّر و نویسنده که هوادار توقّف و محافظت وضع حالیه باشد، با دلیل منطقی، باید اذعان کند که رو به عقب می‌رود و هر کسی که در زندگی رو به عقب رفت، به سوی مرگ شتافت؛ خاصه ادیب و گوینده که باید همواره به مسافات بعیده پیشاپیش قوم حرکت کند تا قوم را که فطرتاً دیرباور و مایل به توقف است، قدری پیش‌تر بکشد.»

و دربارهٔ تحولات شعری در خطابه‌ای دیگر گفت:

«... ما همانطور که نمی‌خواهیم شعرا را از پیروی کلاسیک منع کنیم، نمی‌خواهیم آنان را از پیروی شعر سفید (بی‌قافیه و بی‌وزن) هم منع نماییم. ما باید گویندگان را آزاد بگذاریم که هنرنمایی کنند.»

بهار از آنجا که به‌شخصیت تثبیت شدهٔ خویش ایمان داشت و در هراس آن نبود که شهرت و شخصیتش تحت‌الشعاع استعدادهای نوجوی قرار گیرد، هرگز از ستایش نوگرایی و تحوّل‌پژوهی بازنمی‌ایستاد و به‌راستی که چنین بود؛ زیرا او قصیده را به مرزی از کمال رسانده بود که تاریخ ادبیات ما نام او را، به عنوان آخرین تجلّی شعر کلاسیک و

یکی از چند تن چکامه‌سرای درجهٔ اول زبان فارسی ثبت کرده است.

بهار، شاعر بود ــ شاعر به معنی راستین کلمه ــ نه از مقولهٔ استادانی که با خواندن دیوان عنصری و عمعق بخارائی و عثمان مختاری شاعر می‌شوند و دعوی سنگرداری و دفاع از حریم ادب کهنسال ایران دارند. او خود دربارهٔ شعر و شاعری سخنانی داشت که امروز پس از گذشت نیم قرن هنوز هم بهترین گفتارست. وی در مقالهٔ «شعر خوب» ــ به‌سال ۱۲۹۷ در مجلهٔ ادبی دانشکده، که خود منتشر می‌کرد ــ چنین نوشت:

«شعر خوب چیزی است که از احساسات، عواطف، و انفعالات و از حالات روحیهٔ صاحب خود، از فکر دقیق پرهیجان و لمحهٔ گرم تحریک شدهٔ یک مغز پرجوش و یک خون پرحرارت حکایت کند ... شعری که مقصود ماست، شعری است که از یک دماغ شاعر خلیق ... در بحبوحهٔ احساسات و تراکم عواطف و عوارض گوناگون و در یک حال هیجانی گفته شده باشد ... هرچه هیجان و اخلاق گوینده ــ در موقع گفتن یک شعر یا ساختن یک غزل ــ قوی‌تر و نجیب‌تر باشد، آن شعر بهتر و خوب‌تر خواهد بود. شعر خوب آن است که خوب تهییج کرده و خوب فهمیده شود و خوب به حافظه سپرده شود ...»[1]

***

«هر شعری که شما را تکان ندهد به‌آن گوش ندهید. هر شعری که شما را نخنداند یا به‌گریه نیندازد... آن را دور بیندازید... تا شما را یک هیجان و حسی حرکت ندهد، بیهوده شعر نگوئید. اول فکر کنید که چه چیز سایق شعر گفتن شماست. آیا کسی را دوست دارید، کسی را دشمن دارید، مظلومید، فقیرید، شجاعید و می‌خواهید تشجیع کنید، گله دارید، امتنان دارید؟ چه چیزی است که شما را و طبع شما را می‌خواهد به‌خود مشغول کرده و به‌لباس یک یا چند شعر، خودش را به‌مردم نشان دهد. هرچیزی که هست همان را با هر قدر فکر و عقل و ذوقی که دارید، همانطور که هست ــ بدون گزافه و با حقیقت و صدق ــ به‌نظم درآورده یا به نثر بنویسید.

شاعر آن است که در وقت تولّد شاعر باشد، به‌زور علم و تتبّع نمی‌توان شعر گفت.

---

۱. دانشکده، شمارهٔ ۶.

تقلید الفاظ و اصطلاحات بزرگان و دزدیدن مفردات و مضامین مختلفهٔ مردم و با هم ترکیب کردن، کار زشت و نالایقی است و نمی‌شود نام آن را شعر گذاشت.

کسی که طبع ندارد، کسی که از کودکی شاعر نیست، کسی که اخلاق او از مردم عصرش عالی‌تر و بزرگوارتر نیست و بالاخره کسی که هیجان و حس رقیق و عاطفهٔ تکان‌دهنده‌ای ندارد، آن کس نمی‌تواند شاعر باشد، ولو مثل قاآنی صدهزار شعر بگوید و یا مثل فتحعلی‌خان صبا چند کتابِ پر از شعرْ از خود به یادگار بگذارد ...»[۱]

عناصر صوری و معنوی شعر در چکامه‌های بهار بهترین جلوه‌ها را دارند. جوششهای عاطفی و هیجانهای روحی او که در قصایدی مانند «بث الشکوی»، «دماوند» و «هیجان روح» دیده می‌شود، در کمتر شاعری از قدما به‌جز ناصر خسرو و مسعود سعد و خاقانی سراغ داریم و از نظر تخیّل و رقّت اندیشه، ساخته‌های ذهنی او ــ به هنگام پرداختن تصویرهای مناسب در نمایشگری احساس ــ چندان به جا و مناسب است که رنگهای ترکیب شده در یک تابلو. چنانکه در گزارش «سفر باکو» و پرواز هواپیما می‌خوانیم:

مرکب آرام و هوا روشن و دریا خاموش　　خلوتی بود و سکوتی ز خرد گویاتر
ما خروشان و دمان در دل آن خاموشی　　چون به ملک ابدیت وزش وهم بشر

کلمات در شعر او استقلال و شخصیتی دارند، جز آنچه در شعر قصیده سرایان دوره‌های اخیر دیده‌ایم. وی با آنکه زبان خویش را، از زبان شاعران خراسان کهن ــ که خود جانشین شایستهٔ آن بزرگان بود ــ می‌گرفت، از به کار بردن واژه‌های امروزین که در قلمرو زبان فارسی و نیازمندیهای زندگی معاصر، به تازگی چهره نموده است، روی گردان نبود. اما در این رهگذر، چندان استادی و هنر نشان می‌داد که به دشواری می‌توان تازه‌بودن آن کلمه‌ها را بازشناخت و از دیگر واژه‌های قدیمی زبان امتیاز داد.

از نظر محتوای اجتماعی و پیوند با زندگی معاصر، شعرش آئینهٔ روشن تلاشهای نسل اوست؛ از نخستین قصایدی که به هنگام جوانی در ستایش آزادی و مشروطیت سروده تا «جغد جنگ» ــ که آخرین برگ از دفتر شاعری اوست ــ همه جا رنگ آزادی‌پژوهی و آزاداندیشی به‌روشنی آشکار است. گرامی باد یاد و خاطرهٔ ارجمند او!

---

۱. دانشکده، شمارهٔ ۷.

هر وقت زاشیانهٔ خود یاد می‌کنم
نفرین به خانوادهٔ صیّاد می‌کنم

عارف قزوینی

از آن دیدگاه که فردوسیْ شاعرِ ملّیِ ما ایرانیان است، کمتر ملّتی از ملل قدیم و جدید عالم دارای شاعر ملّی است؛ زیرا فردوسی به روزگاری به مسائل ملّی قوم ایرانی اندیشیده که کمتر کسی در جهان، از مسائل قومی و ملّی درکی روشن داشته است. همه می‌دانند که تلقّی قُدما از وطن چیزی بوده است و تلقّی مردمانِ جهان در قرونِ اخیر، امری است دیگر. ما خود نیز می‌دانیم که ظهورِ اندیشهٔ قومیّتِ ایرانی در مفهوم جدیدش، حاصل کوشش‌های جمعی از روشنفکران ایران است که در آستانهٔ مشروطیّت، با تأثیرپذیری از مفهوم ناسیونالیسم در اندیشهٔ متفکران اروپایی، شکل گرفته است.

اگر مفهوم ملّیت را در معنای جدید آن در نظر بگیریم، با توجّه به این که مفهوم ملّیت یکی از موضوعات اصلیِ شعر دوران مشروطیّت بوده است و با بودن شاعرِ عظیم‌الشأن ایران‌مداری چون بهار، شاید در نظر بعضی از اهل تحقیق عنوان «شاعر ملّی» برای عارف قزوینی (۱۲۵۷-۱۳۱۲) چندان مناسب نباشد. امّا حق این است که عارف، بی چون و چرا، «شاعرِ ملّی ایران» است و این عنوان قبایی است که فقط بر قامتِ او دوخته شده و برازندهٔ اوست.

ظاهراً بعد از عارف قزوینی نیز، هیچ کس، که مردم او را به شاعری قبول کرده باشند، مدّعیِ چنین عنوانی برای خود نشده است؛ البته کسانی، از قبیل مرحوم صادق سرمد، به‌زورِ روزنامه‌ها و با چسباندن این عنوان به نام خود، کوشیده‌اند تا از این «موهبت الاهی»، خود را بهره‌مند معرفی کنند ولی البته کارِ آن‌گونه از اصحاب نظم بیش از آن‌که

جدّی تلقّی شود مایهٔ تفریح خاطر هوشمندان عصر است.[۱]

عارف خود نیز به این جنبهٔ شعرش وقوف داشته و در جایی نوشته است که «منِ بی‌وطن آن روز که شعر و سرودهای وطنی ساختم دیگران در فکرِ خودسازی بودند و کارِ شاعری به افتضاح کشیده بود».

دیوان عارف نیز مانندِ دیوان لاهوتی و اغلبِ شاعران مشروطیت، در سراسر این قرن، جز در مواردی، همواره «تحت پیگردِ قانونی» بوده است و خواهد بود و جز در بزنگاه‌های خاصی مجال نشر نیافته است و نخواهد یافت. تصور شخصی من این است که دیوان هیچ کدام از اقران عارف، موانعِ نشرش، روز به روز، به اندازهٔ موانع نشرِ دیوان او، در تزاید نباشد؛ از دشمنی با دودهٔ قاجار و به تعبیر خودش اعقاب قجر که بخشی از ارباب ذوق و فکر جامعهٔ مایند تا طرح مسائل مربوط به بعضی مقدسات و تابوها تا آزادی زن با آن لحن گزنده و مسائل ملّیت و دشمنی با همسایگانِ متجاوز ما و اندیشه‌های مزدکی و الحادی و حتی تجاهُر به فسق تا بدگویی از رجالِ نیک و بدِ ایران ــ از وثوق‌الدوله و قوام‌السلطنه گرفته تا ملک‌الشعراء بهار و مدرّس و ... ــ اینها همه عواملی است که مانع از نشرِ دیوان او می‌شود و شگفتا که بعضی از این موانع، روز به روز، روی در افزونی دارد!

با تمام این موانع، و با تمام ضعف‌های دستوری شعرش، دیوان او یکی از پرشورترین دیوان‌های قرون اخیر است. هیجانی که در پشتِ کلمات عارف نهفته است از عصارهٔ روح او و صدق عاطفی شگفت‌آوری حکایت می‌کند که تمام قواعد تاریخ ادبی و نظریه‌های نقد را جاروب می‌کند؛ کمتر شعری از شعرهای عارف می‌توان سراغ گرفت که غلطی دستوری یا عروضی و دستِ کَم تَرْکِ اولایی، در آن وجود نداشته باشد؛ با این‌همه شعر او خواننده را در همان نگاهِ نخستین تسخیر و جذب می‌کند.

---

۱. یکی از دوستان می‌گفت ما در سالهای حول و حوش ۱۳۳۰ و در جریان دولت ملّی دکتر مصدق در کافهٔ فردوسی یا کافهٔ نادری تهران جمع می‌شدیم و آنجا محلّ تجمّع عده‌ای از ارباب ذوق و ادب و سیاست بود. صادق سرمد به مسئولِ آن کافه سپرده بود که از او به عنوان «شاعر ملّی ایران» یاد کنند و او هم به اندک مناسبت یا بی‌هیچ مناسبتی در بلندگوی کافه صدا می‌زد، مثلاً: اتومبیل شاعر ملّی ایران، جناب آقای صادق سرمد دَمِ در منتظرِ ایشان است یا ...

آنچه از شعرِ عارف به جای مانده حاصلِ غم‌ها و شادی‌های اصیلِ او است که غم و شادیِ بخشِ عظیمی از جامعه و تاریخ ماست. اگر جامعه در واقعه‌ای فریب خورده و به شبهِ قهرمانی از جنس سید ضیاءالدین طباطبائی امید بسته، این امید و دلبستگی را او با تمامِ صداقتِ خویش انعکاس داده است («ای دستِ حق پُشت و پناهت بازآ») و اگر از رجُلی سیاسی در خشم شده، این خشم و نفرتِ جامعه را، عارف، آیینه‌وار در شعر خود بازتاب داده است. خودش در جایی نوشته است: «از تمام کارهایی که در تمام عمر از روی یک عقیدهٔ پاک و مقدس کرده‌ام حالا پشیمانم ... آخر این چه بدبختی است دامنگیر من شده است؟ فرمانفرما با من بد، سلیمان میرزا هم بد، قوام‌السلطنه بد، تقی‌زاده هم بد، نصرةالدوله هم بد، ملک‌الشعرا هم بد، مرتجع و آزادی‌خواه هردو دشمن ... یک نفر دوست برای روز بیچارگی خود نگاه نداشته[ام].

هر شاعری، دستِ کم در لحظهٔ سرایش، اهل دل است و با محاسبات خردمندانه و سنجیدنِ پیرامونِ وقایعْ بیگانه؛ امّا در این امر، عارف در میان معاصرانش برجسته‌ترین نمونه است؛ غم‌ها و شادی‌ها، خشم و خروش‌ها و نفرت و نفرین‌های او وقتی، به‌گونهٔ آتش‌فشان روحیِ او، سر باز می‌کند، هیچ گونه سرپوشی را برنمی‌تابد. شعرِ او عاطفهٔ محض است و محورِ این عواطف، احساسِ وطن‌پرستیِ بی‌شائبه. حتی عشق‌های فردی را هم ــ که از لوازم حیات انسان و به‌ویژه خیل شاعران است ــ عارف در ذیلِ عشق به وطن قابل تصویر و تصور می‌داند: «من نیز از ایّامِ کودکی، تا هنگامی که عشق به وطن عزیز خود پیدا کردم، که هرعشقی جز این عشق، عشق نبود، عاقبت ننگی بود، کمتر وقتی بوده است که بی‌عشق و محبّت زیست کرده [باشم]. بعد از عشق وطن هم اگر سرگرمی به جایی یا دلباختگی به هوایی داشته[ام] بهانه‌ام این بوده است:

مرا ز عشقِ وطن دل به‌این خوش است که گر　　ز عشقِ هرکه شوم کشته زادهٔ وطن است»

پایگاه اصلیِ عارف در شعرِ عصرِ او، همانا در تصنیف‌های برجستهٔ اوست که در این قلمرو همتایی ندارد. خودش در جایی یادآوری کرده که آنچه طبیعت در سرشتِ او جمع آورده، بسیار بعید است که در دیگری جمع آید؛ موسیقی‌دانی و آهنگ‌سازی و شاعری و نوازندگی و صدای خوش. بعد از تصنیف‌ها، بهترین و بیشترین نمونه‌های شعر عارف غزل‌های اوست. این غزل‌های سیاسی که در قیاس با غزل‌های لاهوتی و

بهار و فرّخی یزدی، دارای ضعف‌های دستوری فاحشی است، هم به‌دلیل صدق عاطفی گوینده و هم به‌دلیل همراه شدن با صدای خوش و نوای موسیقیِ کنسرت‌های عارف، محبوب‌ترین شعرهای عصرِ مشروطیت را تشکیل می‌دهد. امروز ممکن است شعر ایرج و بهار یا لاهوتی یا فرّخی یا هرکس دیگر از شاعران مشروطیت به دلایلی از شعرِ عارف، در میان دوستداران شعر، هواداران بیشتری داشته باشد، ولی در عصرِ عارف، و به‌هنگام اجرای کنسرت‌های او، شعر هیچ کدام از این شاعران به پای شعرِ او نمی‌رسیده است:

شب که می‌گشت آن ترانه بلند   روز، اطفال کوچه می‌خواندند

اگر ایرجْ او را به شاعری قبول ندارد و او را «تصنیف‌ساز» می‌خواند، شاید حق دارد ولی از این نکته نباید غافل شد که عارف تصنیف را تا حدِّ شعرْ تعالی داده است و یک مقایسه میان تصنیف‌های او و تصنیف‌های رایج در زبان فارسیِ قبل از او، این حقیقت را روشن می‌کند که عارف چه سهم عظیمی در شکل دادن به ادبیات ملّی عصرِ خویش و به‌ویژه در نوعِ تصنیف‌ها دارد. عارف خود در مقدّمهٔ بخش تصنیف‌های دیوانش اشاره‌ای می‌کند به نمونه‌های مبتذلی از تصنیف که در عصر او و قبل از او رواج داشته است و بعد یادآور می‌شود که او نخستین کسی است که زمینه‌های ملّی و وطن‌پرستانه را واردِ این نوع ادبی کرده است: «اگر من هیچ خدمتی به‌موسیقی و ادبیّاتِ ایران نکرده باشم وقتی تصنیفِ وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه؟ تنها تصور می‌کردند وطن، شهر یا دهی است که انسان در آنجا زائیده شده باشد چنان‌که اگر مثلاً یک کرمانی به‌اصفهان می‌رفت ــ و در آنجا به‌وی خوش نمی‌گذشت ــ با کمالِ دلتنگی می‌خواند: نه در غربت دلم شاد و نه رویی در وطن‌دارم / الاهی بخت برگردد از این طالع که من دارم.»

وقتی این تصنیف‌ها همراه با آن صدای بی‌مانند گرم و موسیقی نوازندگان برجستهٔ عصر در فضای شهر پراکنده می‌شد، به‌اندک زمانی وردِ زبان‌ها می‌شد و ایرج با همه خصومتی که نسبت به‌عارف داشته این نکته را اعتراف کرده است، اگرچه با دیدی منفی:

شود شعرِ تو خوش با زورِ «تحریر»   چــو بــا زورِ بَــزَک رویِ زنِ پیر

و از سوی دیگر، به انبوهِ شرکت‌کنندگان در کنسرت‌های عارف اعتراف می‌کند، باز هم از

نگاهی منفی که:

رو تو شبی در تئاترِ او کـه بـبینی آن‌همه مِسْ زن، خسوفِ ماه ندارد

شاید بتوان گفت که تمام شاعران مشروطه، شاعرانِ «مضمون» و نوعی «اندیشه»انـد و طبعاً هریک از ایشان از سوی معنی به طرف صورت حرکت می‌کند، امّـا در مـجموع، عارف را باید از این دیدگاه در صدر ایشان قرار داد زیرا عواطف و احساسات اوست که ساخت و صورتِ کار را به وجود می‌آورد و او به هیچ روی در بـندِ مسـائل «صـورت» نیست، حتی ساختمان جمله در شعرِ او تابعی است از هیجان‌های عاطفیِ او و به همین دلیل آن «سادگی» و یا «روانـی» کـه در شـعرِ ایـرج و حـتی لاهـوتی و فـرّخی یـزدی و سیداشرف وجود دارد، در شعر او کمتر دیده می‌شود. در شعرِ ایـن دسـته از شـاعران ساختمانِ نحوی جمله‌های شعر در طبیعی‌ترین نـظامِ دسـتوری عـصر قـرار دارد و در مواردی چنان به زبان نثر نزدیک می‌شود که می‌توان گفت هیچ گونه تغییری برای رعایت وزن و قافیه و ردیف در آنها به وجود نیامده است. نمونهٔ بسیار درخشانِ این خصوصیت را در شاهکارهای ایرج و بِه‌ویژه در عارفنامهٔ او مـی‌توان دیـد و هـمچنین در مـرتبه‌ای قدری فروتر، در شعرِ سیداشرف و لاهوتی و بهار و فرّخی یزدی. امّا در شعر عارف نظام دستوری زبان، کمتر در هنجارِ طبیعیِ خود قرار دارد. به این نمونه‌ها توجّه کنید:

تو را از آن چه به‌ساز کدام در رقصیم / ۲۲۰

□

بفِکَن نقاب و بگذار در اشتباه ماند
تو بر آن کسی که می‌گفت رخت به ماه ماند / ۲۲۹

□

مگذار در غم تو بمیرم به شرطِ آنک
تا زنده‌ام تو ناز کن و من نیاز کن

یعنی ناز کنی و من نیاز کنم. یا این نمونه که هم ارتباط مصرع‌ها غیرعادی است و هم [ع] در [عضو] به لحاظِ عروضی زاید:

گه اعتدال و گاه دمکرات من به هر
جمعیت [ع]ضو و کارِ ستبداد می‌کنم / ۲۱۳

و آن را مقایسه کنید با جمله‌های درخشانِ عارفنامهٔ ایرج که نزدیک‌ترین صورت به زبان گفتارِ عصر است.

عارف نه‌تنها، نظمِ طبیعی جمله را غالباً به هم زده، که در اصولِ موسیقاییِ شعر «ترکِ اولا»هایی دارد که فقط در کارهای عشقی نظیرِ آن را می‌توان دید. به این ابیات توجّه کنید که در آنها شاعر [هـ/ع/ا] را از یک مقولهٔ صوتی تلقّی کرده است. البته این کار او، در زبان معاصر، قابل توجیه است و تا حدّی بلامانع، امّا با ملاک‌های شعر سنّتی موردِ ایراد است:

خویش را در دو جهان با فلک [هـ]مسر نکنم / ۱۸۷

چه هرج و مرج دیاری است شهر عشق [ع]ارف / ۱۸۹

لن ترانی نگو [ع]ارف پسرِ عمران نیست / ۱۹٤

الحق [ع]ارف، سخنِ سکّه به زر می‌گوید / ۲۱۰

در اشتباه گذشت [ع]مر من یقین دارم / ۲۱۲

گریزد [هـ]ر که ز ظلمی به مأمنی عارف / ۲۱۲

سرشارم [هـ]ر شب از می ولیک از خماریش / ۲۱٤

ز خواب غفلت [هـ]ر آن دیده‌ای که بیدار است / ۲۲۰

یا در این بیت که عیب عروضی و عیب دستوری، مزاحم شعر است:

تو ازین لباس خواری شوی [ع]اری و برآری

بدر همچه [= همچو] گل سر از تربتم ار گیاه ماند / ۲۲۹

یعنی اگر از تربتِ من گیاهی بماند تو [ای زن] از لباس خواری برهنه می‌شوی و همچون گلی سر از تربت من خواهی زد.

من درین غم که سکندر ز چه [به] ایران آمد

تو بفکری [که] ز چه بر [ـ به] چشمهٔ حیوان نرسید

من به‌فکرم [که] شهِ خائن به‌سرِ دار رسد

تو درین غم [که] ز چه عرضِ تو به‌سلطان نرسید / ۲٦۲

با همهٔ این ضعف‌ها، هیجان‌های عاطفی او کار خود را می‌کند و خواننده را مجذوب می‌کند و در آن هنگام است که بسیاری از یقینیّاتِ نقدادبی، مورد تردید قرار می‌گیرد.

کاربُردِ شعر در زندگی ایرانی و راه‌های نفوذِ یک شعر را در دنیای قدیم، جای دیگر مورد بررسی قرار داده‌ام و نشان داده‌ام که از سفال یک بشقاب گرفته تا کاشی مسجد و دیوارِ خانقاه و رباط تا مجالس وعظ و سماع و محافل مشاعره و شاهنامه‌خوانی در قهوه‌خانه‌های عصرِ صفوی و... همه وسائلی بوده‌اند برای نشر و نفوذِ شعر در زندگی ایرانی و بعدها در عصرِ مشروطیت، روزنامه و بعدها رادیو و تلویزیون و کاست و امثالِ آن همه در گسترش نفوذِ شعر در میان توده‌های علاقمند بسیار مؤثر بوده‌اند ولی در مورد عارف باید گفت علاوه برتمام رسانه‌هایی که اقران او، از قبیل فرّخی و بهار و لاهوتی، در اختیار داشته‌اند او به‌دلیل کنسرت‌های موفّق و استثناییِ خویش، وسیله‌ای فراگیرتر برای نشرِ شعرِ خود در میان توده‌های مردم داشته است، به‌همین دلیل می‌توان با اطمینان گفت که شعرِ هیچ‌یک از معاصران او، به‌اندازهٔ شعرِ او، در میان توده‌های مردم شهری و روستایی نفوذ نداشته است. در حقیقت او به نوعی یادآور و آخرین بازماندهٔ شاعر-خنیاگران عصرِ ساسانی است که در دورهٔ اسلامی نیز در گوشه و کنار، به‌حیات خود، تا همین عصرِ ما ادامه داده‌اند؛ آنها را در عصر ساسانی کوسان/گوسان می‌خوانده‌اند و در متون دورهٔ اسلامی نیز به‌این نام اشارات بسیار دیده می‌شود.[۱]

در میان شاعران مشروطیت، عارف با داشتنِ چند امتیاز بزرگ، در عین حال «بی‌خبرترین» کس است از مسائل تاریخ و جهان و اقتصاد و سیاست. لاهوتی و فرّخی مسائلی از سوسیالیسم را در حدّ درک طبقاتی از تاریخ و «جنگ صنفی» تا حدّی می‌دانسته‌اند. بهار به‌گونه‌ای ژرف اهل تاریخ و ادب و سیاست بوده و در عرصهٔ فعالیت‌های حزبی و پارلمانی ورزیده. حتی سید اشرف با همهٔ «عامیانگی»اش در حوزهٔ معارف دین، شناختی از محیط زندگی خویش داشته است و عشقی با همه جوانی و خامی چیزهایی از طریق روزنامه‌های فرنگی و بعضی کتاب‌های عصری در باب مسائل روشنفکری آغاز قرن بیستم می‌دانسته است امّا تأمل در شعر و زندگیِ عارف، نشان می‌دهد که او جز هیجانِ عاطفی و عشقِ خالصانه به وطن، هیچ گونه دستمایهٔ معرفتی و شناختی نسبت به سیاست و تاریخ و مسائل ایران و جهان نداشته و احساسات خالص و

---

۱. «گوسان پارتی و سنّت نوازندگی در ایران»، مری بویس، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، کتاب توس، ۲۷/۲-۶۴ و نیز تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، استاد احمد تفضّلی، ۷۵-۷۶ و ۳۱۱-۳۱۲.

عواطفِ محض بوده است؛ به همین دلیل به اندکْ وزشی که در مسائل ایران و جهان روی می‌داده، احساسات او به غلیان می‌آمده و فوران می‌کرده است؛ فریب کابینهٔ سید ضیاءالدین طباطبایی را چنان خورده و صمیمانه فدایی آن شده که هنوز هم بعضی از مصراع‌های شعرِ او در زبان فارسی حالت ضرب‌المثل به خود گرفته است:

ای دستِ حق پُشت و پناهت بازآ
چشم آرزومندِ نگاهت بازآ
وی تودهٔ ملّت سپاهت بازآ
قربانِ کابینه‌ی سیاهت بازآ

و همین که چند کلمه‌ای در باب سوسیالیسم و لنین شنیده است، سروده است:

ای لنین ای فرشتهٔ رحمت
کُن قدم رنجه زود بی‌زحمت
تخمِ چشم من آشیانهٔ توست
هین فرودآ که خانه خانهٔ‌توست

می‌گویند عارف در آخرین سالهای عمرش گفته است «دو چیز مرا کشت یکی عارفنامهٔ ایرج و یکی قتل کلنل محمدتقی خان پسیان» و در این گفتار او حقیقتی نهفته است؛ زیرا عارف تمامِ آرزوهای ملّی خود را در برنامهٔ اجتماعی و سیاسی کلنل خلاصه شده می‌دید و از سوی دیگر تنها دلخوشی‌اش به اعتبار و حیثیّتی بود که از راهِ هنرش برای او حاصل شده بود و این دستاورد، با همهٔ اهمیتش، در برابرِ نیروی تسخیرکنندهٔ عارفنامه، در معرضِ نابودی قرار داشت. عارف که در دشنام‌گویی، کاینات را بازیچهٔ هجو و هزلِ خود کرده بود در برابر عارفنامه غیر از سکوت هیچ کاری نمی‌توانست بکند. تیغ طنز و هجای ایرج، برّنده‌تر از آن بود که عارف به میدان مبارزهٔ او درآید و به همین دلیل در تمام نوشته‌های بازمانده از او کوچک‌ترین اشاره‌ای به ایرج و عارفنامه دیده نمی‌شود و عارف به معنیِ دقیق کلمه در اینجا سپر انداخته است.

سه جبههٔ آشکار شاعری و ادب، در عصرِ عارف، وجود داشته است که این سه جبهه با یکدیگر اختلاف‌های عمیق داشته‌اند و از خصومت نسبت به‌یکدیگر، چه پنهان و چه آشکار، پروا نداشته‌اند: بهار و پیرامونش، هم منکر وحید دستگردی و پیرامونیان او

بوده‌اند، هم منکرِ عارف و عشقی. از سوی دیگر عارف و عشقی هجوهای تندی از بهار و وحید داشته‌اند و وحید هم با لحن هتاکانه و بی‌پروایی هم به‌بهار حمله می‌کرده است و هم به‌عارف و عشقی و دهخدا. این صف‌آرایی‌های ادبی که خود به‌تنهایی می‌تواند موضوع مقاله یا رساله‌ای جداگانه قرار گیرد[۱] درسِ عبرتی است برای صف‌آرایان محافلِ ادبیِ عصرِ ما که بدیشان بیاموزد با توطئه سکوت و هوچی‌گری نمی‌توان از ظهور یک شاعر جلوگیری کرد یا شاعر و ادیب برای یک ملّت تراشید. ریشه‌های اجتماعی و سیاسی این صف‌آرایی‌ها تا حدودی روشن است، امّا در آن سویِ این گرایش‌های سیاسی و اجتماعی، از روان‌شناسیِ فردی و نوعِ ذوق و سلیقهٔ ادبیِ این دسته شاعران نباید غفلت ورزید؛ بهار، وحید را «شاعرِ» به‌معنیِ واقعی و تاریخی کلمه نمی‌دانسته است و از سوی دیگر عارف و عشقی را «شاعر» می‌دانسته است، امّا فاقدِ مایه‌های لازم و سوادِ کافی و از سوی دیگر عارف و عشقی خیال می‌کرده‌اند که با صِرْفِ احساسات و ذوق می‌توان در عرصهٔ خلاقیّت فرهنگی یک ملّت، آن هم ملتی با داشتنِ فردوسی و سعدی و حافظ و مولوی و نظامی و... «شاعر» شد و بردل‌ها، برای همیشه، فرمانروایی کرد.

تاریخ نشر و گزارش ایّام و نقدِ ادبیِ زمانه چنین ثابت کرده است که ظاهراً در مرحلهٔ اوّل حق با بهار و ایرج بوده است که صِرفِ احساسات را کافی نمی‌دانسته‌اند. از سوی دیگر هجومِ نسل‌های پی در پی به‌دیوان‌های عارف و عشقی، با همهٔ موانع همیشگی راه، این نکته را نشان می‌دهد که عارف و عشقی در ذهن و ضمیرِ قشرهایی از دوستداران شعر همواره مطرح بوده‌اند. در این میان سرِ وَحید دستگردی بی‌کلاه مانده است با تمامِ

---

۱. عشقی در هجو وحید گوید: «ای وحید دستگردی شیخ گندیده دهن» و عارف در حق وحید گفته است: «وحید خر آخوند گند گدا/ عجب آنکه شاعر نداند مرا» و عشقی در هجو بهار گفته است: «بر علف‌های بهاری حمله چون خر می‌کنند» و عارف دربارهٔ بهار گفته است: «تو آنی و جز این نمی‌شایدت/ وزین پس تخلّص 'خزان' بایدت» و عارف در حق وحید و بهار گفته است: «... ولیکن ز هر کوره دِه دَه نفر/ گدا طبع شاعر درآید بدَر ـ که هریک 'وحیدِ' سخن پرورند/ 'بهارِ' ادب راگُلِ صدپَرَند» و وحید در حق عشقی و دهخدا (در پرده در حق بهار و عارف نیز) گفته است: «چون تواند گشت از ده رانده در ده 'دهخدا'» و... «پیروانِ عشقیِ پُشتی سراسر پُشتی‌اند» و بهار در حقِ عارف و عشقی گفته است: «عارف و عشقی، عوام!» و در حق وحید گفته است: «ایزدت خر خلق کرد، ای کودنِ شاعرنما/ رو چرا کن تا کی اندر کارِ حق چون و چرا».

وسائل تبلیغاتی و انتشاراتی‌اش از قبیل انجمن ادبی حکیم نظامی و انجمن ادبی ایران و دوره‌های چندین و چند سالهٔ ارمغان که حتی پس از مرگش هم در هرشمارهٔ آن، شعری از «استاد سخن وحید دستگردی» را با آب و تاب بسیار چاپ می‌کردند و این سلسله متجاوز از پنجاه سال ادامه یافته است؛ ولی ظاهراً «ره‌آوردِ» وحید هزار نسخه بیشتر به‌فروش نرفته است و هرگز تجدیدچاپ نشده است و مصراعی هم از سرودهای او ــ در میان اهل ادب، در کنارِ شعرهای فراوانی از ایرج و بهار و عارف و عشقی و لاهوتی و فرّخی ــ زبانزدِ اصحاب شعر و ادب نشده است.

قدیمی‌ترین شعری که از عارف به‌جای مانده است و تاریخ آن روشن است، تصنیفی است که در ۱۳۱۵ قمری و در هیجده سالگی خود سروده است و آخرین شعرش که دارای تاریخ است، غزلی است به‌تاریخِ دهم بهمن ۱۳۰۸ (= ۱۳۴۸هق)، قدیمی‌ترین غزل او هم دارای تاریخ ۱۳۲۰هق است و از این رهگذر می‌توان دریافت که قبل از آنکه به‌غزلسرایی (به‌معنی دقیق کلمه) توجّه کند، در کارِ تصنیف ساختن بوده است، گرچه آن تصنیف مورخ به‌سال ۱۳۱۵هق خود غزلی است و آخرین تصنیف او هم در ۱۳۰۳ (= ۱۳۴۳ق) سروده شده است.

اگر از یکی دو مورد استثنایی صرف‌نظر کنیم، اوج شاعری او را باید سالهای ۱۳۲۷-۱۳۳۸ (یعنی سی تا چهل سالگی او) و آخرین سالهای فعالیت شعری عارف را سالهای حدود کودتای سید ضیاءالدین و یکی دو سال بعد از آن به شمار آوریم. پس از این تاریخ، عارف در درّهٔ مرادبیک همدان، زندگی گیاهی خود را تا سال ۱۳۱۲ که سال مرگ اوست ادامه داده و در یأسِ مطلق و بیزاری از همه، عمر را سپری کرده است. ده سالِ آخرِ عمر او با نومیدی و بدبینی نسبت به‌همه‌کس و همه چیز گذشته است. اگر هم شعری گفته است ظاهراً از میان بُرده و راضی به نشرِ آن نبوده است.[1] فضای تاریک سالهای دیکتاتوری رضاشاه، مجال آه‌کشیدن به‌امثالِ او نمی‌داده است. بسیار بعید است

---

۱. اکنون که این اوراقْ در مراحل نهایی چاپ است، چاپ جدیدی از دیوان عارف به اهتمام مهدی نورمحمدی چاپ شده است: تهران، سخن، ۱۳۸۹. هم‌چنین اوراقی از خاطرات عارف به اهتمام هم او (سخن، ۱۳۸۹) که هم‌حجم شعرها را و هم اطلاعات ما را دربارهٔ عارف افزایش می‌دهد، هرچند شعر مهمّی در آن میان دیده نمی‌شود.

که عارف در انزوای خویش، مطلقاً خاموش مانده باشد. عارف تا واپسین لحظه‌های عمرش سخنگوی آن بخش از روحیهٔ اجتماعی قوم ایرانی است که «می‌داند چه چیز را نمی‌خواهد و نمی‌داند چه چیز را می‌خواهد.» در مورد اسناد مربوط به‌این سالهای زندگی عارف باید قدری با احتیاط برخورد کرد و آن نامه‌ای هم که نقل از عارفنامهٔ هزار شیرازی در تجلیل از رضاشاه بدون تاریخ از او نقل کرده‌اند (دیوان عارف ۵۱۸-۵۱۹) باید اصل خط عارف دیده شود، گرچه اصالتِ آن هم می‌تواند مستند باشد امّا سبک نوشته قدری با نوشته‌های عارف متفاوت است، البته شاید این تفاوت مربوط به‌گذشتِ زمان باشد. همچنین مثنوی ص ۵۳۰ با عنوان «زرتشت» خارج از سبک شاعری عارف است و در اصالت آن باید تردید کرد. درست است که عارف احساسات ضدعربی و ایرانی‌گرایی فراوان داشت ولی محتوا و نگاهِ حاکم براین مثنوی، از روحیه‌ای جز روحیهٔ عارف خبر می‌دهد؛ مگر بگوییم او در سالهای انزوای خویش حشر و نشرهای خاصی داشته و در نتیجهٔ آن معاشرت‌ها به‌این گونه برخورد نسبت به‌دین زردشت رسیده است.

عارف، یکی از شاعرانی است که «بدیل[1]» ندارد یعنی شما نمی‌توانید به‌جای دیوان او، دیوانِ شاعر دیگری را، اگرچه با پنجاه درصد اغماض، برگزینید؛ در صورتی که به‌جای دیوان وحید دستگردی یا عبرت نایینی یا نشاط اصفهانی یا فروغی بسطامی و بسیاری از مشاهیر قدیم و جدید، می‌توان دیوان شخص دیگری را خواند و چیزی کم و کسر نیاورد.

اگر جنبهٔ تصنیف‌سازیِ عارف را در نظر آوریم او یک سرآغاز است؛ یک سرآغازِ درخشان که هنوز، پس از هفتاد سال ــ که از اوج شهرتِ او می‌گذرد ــ و متجاوز از صد سال ــ که از تاریخ تولّدِ او ــ زبان فارسی و فرهنگ ایرانی نتوانسته است، بدیلی برای او پیدا کند و شاید هم به‌این زودی‌ها پیدا نشود. این ملّت ایران بود که او را به‌پاس این شور و شیدائی و صدق عاطفی در عشق به‌ایران، «شاعر ملی» لقب داد و پس از او هیچ کس دیگری را لایق این عنوان ندید.

در همهٔ عمر در ضمن هیچ نوشته‌ای نخواسته‌ام شعری از خویشتن نقل کنم ولی در

---

1. alternative

پایان این یادداشت، احساس می‌کنم که وظیفه دارم ستایش شخصی خودم را از شخصیت عارف ــ که در شعری با عنوان «به یاد عارف» چاپ شده ــ در اینجا بیاورم.

به یادِ عارف

رونقِ ساز و سر آواز و سرودِ دگری — آفرین بر تو که مجموعهٔ چندین هنری
چنگِ روحِ تو، به هر پرده سرودی دارد — عارفا! جوهر عصیانِ تبارِ بشری!
ساز و آواز و سرودِ تو، سه رودند، روان — که در آیینهٔ آن جان و جهان را نگری
عشق و آزادی و ایران، سه پیام‌اند تو را — که ازین سوز و ازین شور، سراپا شرری
با چنان نغمه‌سرایی به بُلندای سپهر — در شبِ ظلمتِ بیداد، فروغِ سحری
زانچه در پردهٔ بیدادِ همایون گفتی — تا اَبَد از رُخِ بیدادگران، پرده‌دری
زین صراحت که تو داری به رَهِ کینه و مهر — عجبی نیست پس از مرگ هم ار دَربدَری!

۱۳۷٤/۲/۱۲

خاکم به سر، ز غصّه به سر خاک اگر کنم
خاکِ وطن که رفت چه خاکی به سر کنم؟

میرزادهٔ عشقی

هرچه داریم از مشروطیت داریم، خوب و بد، خدمت و خیانت، رهایی و وابستگی، این‌ها همه از متن مشروطیت و حواشیِ آن سرچشمه گرفته است. حق این است که نسلِ مشروطیت، با همه نقاطِ ضعف که در زندگی اغلبِ مردانش می‌توان یافت، نسلی است سربلند. بعد از شهریور ۱۳۲۰ و به‌ویژه بعد از کودتای ۱۳۳۲ و به‌ویژه‌تر بعد از اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و همین‌طور بیا تا بعد و بعدتر، ایران به‌لحاظِ اجتماعی دچار یک نوع مسخِ روحی و انحطاطِ عقلانی و سیاسی شده است و چنان خود را در چنبرهٔ نفوذِ مادی و معنوی اجانب می‌بیند که هیچ‌گاه به‌فکرِ اصلاح خود از درون نیست. روشنفکران ما از بعد از شهریور ۱۳۲۰، روزبه‌روز در این اندیشه راسخ‌تر می‌شوند که ایرانی خود هرگز به‌اصلاح وضع خویشتن قادر نیست و باید، مثل مُهرهٔ شطرنجی منتظر بماند تا دستِ بازیگری از بازیگران، بررقعهٔ شطرنج جهانی و منطقه‌ای درباره‌اش تصمیم بگیرد. از روزگار نوجوانی من، همیشه به‌ما و شاید هم نسلِ قبل از ما، چنین تلقین شده است که منتظر این باشیم که حزب محافظه‌کار در انگلستان روی کار خواهد آمد یا حزب کارگر، در آمریکا دمکرات‌ها برنده خواهند شد یا جمهوری‌خواهان و آنگاه منتظر بمانیم که سیاست آن حزب دربارهٔ «خاور میانه» و «خلیج فارس» چه خواهد بود و دربارهٔ نظام حکومتی ایران چه تصمیمی خواهد گرفت. از اندیشه‌های نادر و استثنایی در این باب، باید چشم‌پوشی کرد و آن فکری را تعقیب کرد که به‌قول قدما، «اَعَمِّ اغلب» است. حق این است که در این پنجاه و چند سالهٔ بعد از سقوطِ رضاشاه، و شاید هم اندکی بعد از روی کار آمدن او، به‌تدریج این اندیشه مثلِ موریانه حیثیتِ تاریخی ما را از درون تباه کرده است؛ ولی اقرار نکردن به‌وجودِ این بیماریِ روانیِ اجتماعی، مسلماً به بهبود آن

نخواهد انجامید.

در نسل مشروطیت با هرعیب و نقصی که داشته است، این روحیه بسیار کمتر است و حتی در قیاس با عصر ما، اصلاً چنین چیزی در آن دیده نمی‌شود. در نسل‌های متأخر، همیشه منتظر بوده‌ایم که در عرصهٔ شطرنجِ «خاورمیانه» و «خلیج فارس» دربارهٔ ما چه تصمیمی خواهند گرفت و در نسل مشروطه دعوی «یکی من و یکی تو» است. ایران در مقابلِ روس و انگلیس است، اگر چند از آنها عقب مانده‌تر باشد، به‌هرحال خود را در عرضِ آنها می‌بیند؛ نه این که آنها را در عرضِ هم ببیند و خود را مُهرهٔ شطرنج آنان. تفاوتِ این دو نوعِ روحیه را نمی‌توان نادیده گرفت تمام قضایا از همین جا شروع می‌شود. نسل مشروطه شعارش این بود که:

دفع اجانب را جدّی شویم　　لازم اگر شد، متعدی شویم[1]

ولی نسل‌های بعد و بعدتر، تصوّر چنین روحیه‌ای را هرگز ندارند و در جهتِ عکس، شعاری دارند در این حدود که:

«وضع» اجانب را «ناظر» شویم　　بهرِ «مقاصد»شان «حاضر» شویم

تمام مشکل ایران در این روحیه است و سیاستِ جهانی هم در این هفتاد سال تمام سعی‌اش، براین بوده است که روحیهٔ دوم و لوازم آن را در ایران گسترش دهد و همواره در بزنگاه‌های تاریخی که رشتهٔ کار از دستش بیرون رفته، به انواع جنایات و ترورها و سپردن کارها به‌دستِ قدّاره‌بندها و چاقوکش‌ها و اوباش و اراذل و متعصّبان و هوچی‌ها، متوسّل شده است تا اندک‌اندک بتواند با ابزارهایی «شسته رُفته‌تر» و با «بسته‌بندی» بهتر، اوضاع را در کنترل خویش درآورد و با موادِّ فرهنگی و سر و صورتِ دلپذیری، به‌همان روحیه و پرورش آن، ادامه دهد و ما در همین عمرِ کوتاه پنجاه و چند سالهٔ خودمان چندین بار شاهد این احوال بوده‌ایم.

عشقی یکی از قربانیان همین جریان فکری و سیاسی است که در تحولات دنبالهٔ مشروطیت، وقتی حریف نتوانست از راه‌های ملایم‌تر، صدای او را خاموش کند با فرستادن چند تن آدم‌کُشِ حرفه‌ای او را به‌شهادت رساند و به‌یاران او نیز عملاً فهماند که

---

۱. دیوان بهار، امیرکبیر، چاپ سوم، ۲۵۳۶، ۱۵۴/۱.

این سرنوشت در انتظار همهٔ آنهاست. بهار و فرّخی یزدی و عارف و همه باید حساب خودشان را بکنند که کردند بهار در تبعید اصفهان و عارف در انزوای درهٔ مرادبیک همدان و فرّخی یزدی در گوشهٔ زندان قصر.

این حریف، حریفی است ظریف؛ اگر با کرسیِ پارلمانْ نتواند خود را بر اوضاع مسلّط کند با تقویتِ دیکتاتوری چون رضا خان خود را تحمیل خواهد کرد و اگر در کارِ استواری بخشیدن به‌آن عاملِ خویش با مانعی روبه‌رو شد، قدّاره‌بندها و تروریست‌های حرفه‌ای‌اش را واردِ میدان می‌کند تا «عشقی»ها را ترور کنند و این صحنه‌آرایی‌های حریف را در وقایع بعد از شهریور ۱۳۲۰ و در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در بسیاری مراحل دیگر تاریخمان به‌چشم دیدیم. «ترور» و استفاده از غوغای لجام‌گسیختهٔ «عوام»، ابزارِ نخستین و نقدِ رایج بازار اوست و چون از این رهگذر حاجتِ خویش را برآورد، بی‌درنگ در چهرهٔ نظم و قانون و اخلاق و هنر، خود را جلوه‌گر می‌کند و باز تروریسم را و نحله‌های تروریستی را و غوغای عوام را، به‌زندگی گیاهی فرا می‌خواند تا به‌هنگام ضرورت به‌وظیفهٔ تاریخی‌شان ادامه دهند و عجبا که در بلندگوهای خود، همواره مدافع دمکراسی و حقوق بشر و حرف‌های لطیف و شاعرانه‌ای از این دست است.

امروز برمن مسلم است که هوشیاران نسلِ مشروطیت، آنهایی بودند که «کیدِ» حریف را در همان آغاز شناختند و با او از دَرِ دوستی درآمدند و چنین دریافتند که «دوستیِ آشکار» با او بهتر است از «دشمنیِ آشکار». امّا این دوستیِ آشکار فقط از سیاستمداران ساخته بود، شاعر و هنرمند نمی‌توانست و نمی‌تواند واردِ این قلمرو شود، ناچار باید یا دشمنیِ خود را به‌گونه‌ای آشکار عرضه کند، آن‌گونه که فرّخی یزدی و عشقی کردند و سزای آن را دیدند یا باید مثل بهار این دشمنی را پنهان کند و خود را برای سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ و بُحران‌های تاریخی بعد از جنگ جهانی دوم آماده کند و....

عشقی، مظلوم‌ترین قربانیِ این حریف است؛ از یک سوی به‌دلیل شجاعت و بی‌پرواییِ بیش از حدش و نیز جوانی و خامیِ ملازم با آن و از سویِ دیگر به دلیل حسّاسیت وضع منطقه و ضرورت اقدام عاجل که منافعِ تاریخی درازمدتِ حریف، در منطقه و سراسر آسیا در معرض هجومِ سُرخ‌بادی طوفانی است که همهٔ مرزها را میدان تعرّض خویش قرار داده است. برسرِ راه منافعِ آن حریف، عشقی که جای خود دارد،

ملّت‌ها و مرزها هم می‌توانند و باید نابود شوند. نگاهی به‌نقشهٔ آسیا در قرن نوزدهم و بیستم چه تغییراتِ شومی را نشان می‌دهد. عشقی، که باشد و ارزش خون صدها هزار چون عشقی چیست؟

عشقی، مجموعهٔ خام و فشرده‌ای از چند احساس متضادّ بود که در مرکز آن احساس‌ها دو مفهوم بنیادی، و در ژرفا متضاد، وجود داشت: «سوسیالیسم» و «وطن‌پرستیِ افراطی» و او و هم‌عقیده‌های او شاید نمی‌دانستند که در نهایت، این دو گونهٔ از جهان‌بینی و نظم، قابل جمع نیست. تنها تحولاتِ تاریخی بود که بعدها به نسل‌های بعدی، تضادِّ این نوع «آرزو»ها را نشان داد. در پرتوِ تجربهٔ اقوام مجاور، امروز، برای ما روشن شده است که این دو بهشت را با یکدیگر نمی‌توان داشت. شاید هم این تضاد و تناقض از آنجا مایه‌گرفته است که در تفسیر مفهوم «سوسیالیسم» و «وطن‌پرستی» تاریخ به‌راه خطا رفته است و ای‌بسا اَشکالِ قابلِ تطبیقی از این دو آرمان، روزی تحقق یابد. عشقی جوان‌تر و بی‌سوادتر از آن بود که بتواند عمق مسائل تاریخی را دریابد. او درکِ مبهمی از سوسیالیسم داشت و درکِ مبهم‌تری از «وطن» و تمامِ لطف و حساسیّتِ کارش و ارزشِ تاریخیِ شعرهایش هم بستگی به همین خامی و سادگی احساس او دارد. شاید اگر از «عینیّت» سوسیالیسم ــ که بعدها یکی از وجوهِ آن در بخشی عظیم از همسایگی ما خود را نشان داد ــ خبر می‌یافت و یا در اجزای سازندهٔ مفهوم «وطن» اندکی عمیق‌تر می‌اندیشید، این‌همه گرمی و شور در احساساتِ او و در نمونه‌های شعرش خود را آشکار نمی‌کرد. این‌گونه شناخت‌ها، محصول تجربهٔ عقلانیِ انسان است و شعر را با عقل هرگز سر و کاری نیست. خردمندان هم وقتی هنری به‌جهان می‌نگرند، از فرمانروایی خرد بیرون می‌ایستند و دستِ‌کم در لحظهٔ آفرینش هنری خود، خرد را از فرمانروایی عزل می‌کنند.

زبان عشقی ــ که اوج هنرش در هجو و انتقادهای سیاسی و اجتماعی، خود را نشان می‌دهد ــ زبانی است گزنده و بی‌پروا و هتّاک؛ این بی‌پروایی و هتّاکی گریبانگیر تمام معاصران اوست. به‌محض این که از «مدرس» و «بهار» کوچکترین کدورتی حاصل می‌کند آنها را به‌همان چوبی می‌راند که سیدِ تدیُّن یا سیّد یعقوب شیرازی را. نمونهٔ این احساساتی‌گری و هتّاکیِ شیرین و خواندنی و ماندنیِ عشقی که نمایندهٔ بخش اعظمِ هنر

او نیز می‌تواند به حساب آید، همان مستزاد «مجلس چهارم» است که هنوز هم بعد از قریب هفتاد سال، به‌خوانندهٔ اهل و آشنا لذّتِ هنریِ قرائتِ یک پاره طنز لطیف و هجو هنری را می‌بخشد:

این مجلس چارم، به‌خدا، ننگِ بشر بود دیدی چه خبر بود؟
هرکار که کردند ضرر رویِ ضرر بود دیدی چه خبر بود؟
این مجلس چارم ـ خودمانیم! ـ ثمر داشت؟ و اللّٰه ضرر داشت
صد شکر که عمرش، چو زمانه، بگذر بود دیدی چه خبر بود؟

در این شعر که، در میان هجوهای اجتماعی عشقی، یکی از مفصّل‌ترین نمونه‌هاست عشقی با یک‌یک معاصران خود تصفیهٔ حساب کرده است و تقریباً هیچ کسی را از هجو گزندهٔ خود بی‌نصیب نگذاشته است. اکنون که در فاصلهٔ هفتاد سال، وابستگی‌ها، پاکیزگی‌ها، دغلی‌های قهرمانان این شعر و ارزش تاریخی بعضی از چهره‌های آن، برما تا حدّی آشکار شده است، تعجب می‌کنیم که چرا این شاعر حسّاس و جوان این قدر در بیان احساسات خویش، عجله داشته که دوست و دشمن را به‌یک چوب رانده است. ببینید دربارهٔ ملک‌الشعراء ــ که خواهی نخواهی در همان صفِ فکری و روحیِ عشقی می‌جنگیده است ــ چگونه سخن می‌گوید:

می‌خواست مَلِک خود برساند به وزارت با زورِ سفارت
افسوس که عمّامه برایش سرِ خر بود دیدی چه خبر بود؟

که با همه خطای باصره و غلط بودنِ داوریِ شاعر دربارهٔ بهار، ما نمی‌توانیم لطفِ سخن و گزندگی هجو او را انکار کنیم. در همین شعرِ طولانی ببینید با شهیدِ پاکدامن بزرگوار سید حسن مدرّس چه کرده است:

دیگِ وکلا جوش زد و کف شد و سر رفت بادِ همه در رفت
دِه مژده که عمرِ وکلا عمرِ سفر بود دیدی چه خبر بود؟
دیگر نکند «هو» نزند «جُفته» مدرّس در سالُنِ مجلس
بگذشت دگر مدتی ار محشرِ خر بود دیدی چه خبر بود؟

حالا ببینید که در کنارِ مدرس، و با همان چوبی که برمدرس زده است، به‌چه کسی حمله می‌کند، سید یعقوبِ شیرازی:

دیگر نزند با «قر و قنبیله» معلّق یعقوبِ جُعلَّق
یعقوب خرِ بارکشِ این دو نفر بود دیدی چه خبر بود؟

که ظاهراً در نسخهٔ موجود، هجو یک تن حذف شده و «ضمیر» این دو نفر به مدرس و یک تنِ دیگر که هجو دربارهٔ او بوده ارجاع شده است.

شاید جای بحث اینجا نباشد امّا ناچارم که جملهٔ معترضه‌ای را باز کنم. شعرِ مشروطه، یعنی دیوان عارف و عشقی و سید اشرف و حتی بهار و دیگران هم؛ احتیاج به تصحیح انتقادی مجدد دارد. فراهم آوردن متن انتقادی علمی شعر هرکدام از این شاعران، به‌تنهایی، ارزش آن را دارد که موضوعِ رسالهٔ دکتری ادبیات فارسی قرار گیرد، به‌شرطِ این که مصحّح به‌تمامِ روزنامه‌ها و مجلّات و کتاب‌ها و شب‌نامه‌ها و اسنادِ خطی و چاپی موجود از آن عصر، مراجعهٔ دقیق داشته باشد و حتی به‌اسناد و عکس‌های خانوادگی ایشان، به‌هرقیمتی هست، دسترسی حاصل کند.

دیوان عشقی یکی از مطلوب‌ترین دیوان‌های شعر فارسی صد سال اخیر بوده است و با این که همیشه نشرِ آن منعِ «قانونی» داشته است و دولت‌ها هجوِ خود را و هجوِ ارزش‌های موردِ اعتقادِ خود را، در صفحات دیوان عشقی، مجسّم می‌دیده‌اند، و طبعاً مانعِ نشرِ آن بوده‌اند و آن حریفِ ظریف هم، در منعِ نشرِ این‌گونه کتاب‌ها، غیرمستقیم همواره هوشیاریِ خود را حفظ کرده است، با همهٔ این موانع، هرگاه چند روزی اوضاع زمانه ــ براثرِ پیشامدهای ناگزیر و بیرون از قلمرو پیش‌بینی‌های ارباب سیاست ــ به‌هم خورده است و مردم توانسته‌اند «ادبیات» موردِ نیاز خود را جستجو کنند، دیوان عشقی در تیراژهای وسیعی نشر یافته و نایاب شده است و جای تأسّف است که در تمام این چاپ‌ها حذف‌های نابه‌جا و سانسورچیانه و غلط‌های فاحِشِ وزنی و نحوی و املایی فراوان است، به‌حدّی که کمتر شعری از شعرهای عشقی را به‌صورتی که اصل گفتار شاعر است می‌توان یافت.

برگردیم به‌اصل سخن که بحث دربارهٔ شعرِ عشقی و حال و هوای روحیِ او بود؛ این هجوهای اجتماعی و لحن گزنده که عشقی جان خود را برسرِ آنها گذاشت، تنها به ارباب سیاست و معرکه‌آرایان صحنهٔ مسائل اجتماعی و اقتصادی بسنده نمی‌کرد؛ حتی اهل ادب و شاعران عصر را نیز به عذاب می‌افکند؛ آدمِ باوقار و جاافتاده‌ای چون وحید

دستگردی مدیر مجلهٔ ارمغان و رئیس «انجمن ادبی حکیم نظامی» را هم آزار می‌داد تا ناچار شود در مقدّمهٔ دیوان ادیب‌الممالک، که به نشر آن همت گماشته بود، با «عشقی» تصفیهٔ حساب کند و او را عشقیِ «پُشتی» بخواند:

پیروانِ عشقیِ پُشتی سراسر پُشتی‌اند پُشتی اینسان باید الحق پُشتیان را پیشوا

زیرا عشقی با کاریکاتورِ منظومی که از وحید دستگردی پرداخته، او را حقاً در قلمرو هجوهای زبان فارسی جاودانه کرده است! («ای وحید دستگردی شیخ گندیده دهن...») ببینید هجوی که از نقشِ سیاسیِ ظهیرالدوله کرده است چه‌قدر گزنده و در عین حال شیرین و خواندنی است و بعد از هفتاد و چند سال هنوز هم، در عالم این‌گونه شعرها و حرف‌ها، لطفِ خود را حفظ کرده است. برای فهم ظرافت شعر باید به دو مفهوم کلمهٔ «کابینه» که در آن روزگار در زبان فارسی رواج داشته توجّه کرد؛ یکی هیأتِ دولت و دیگری مستراح:

دولت به ریشِ زردِ «ظهیر» آبرو گرفت کنّاس را بسیار که «کابینه» بو گرفت
بعد از دو سال خواست «تدیّن» کند نماز با فاضلابِ حوضِ «سفارت» وضو گرفت
می‌خواست حق خلق، رضاخان خورد به‌زور شکر خدا که لقمهٔ ملّت گلو گرفت
آنسان نموده بود به جمهوریت نعوظ گویی پسرعموست که دخترعمو گرفت

حال که گفتار ما به این ساحَت از ساحَت‌های شعرِ «عشقی» کشیده شد بد نیست به‌چند نکتهٔ دیگر، دربارهٔ هجونامه‌های سیاسی و اجتماعی او بپردازیم. حق این است که زبان دریده و هتّاکِ عشقی همواره مانع از نشر شعرهای او بوده است، با این‌همه بسیاری از این‌گونه شعرهای او بر سرِ زبان‌های دوستدارانِ این‌گونه شعر، سخت رواج دارد تا آنجا که بعضی از این شعرها در حدِّ نوعی حکمت و امثال شهرت یافته است؛ از قبیلِ این قطعهٔ تند و بی‌پروا:

هرآنکه بی‌خبر از فنّ[...] مالی شد دچارِ زندگی پست و نانِ خالی شد

که بسیاری از ابیات آن، از روزگار سرایش تا هم‌اکنون در میان اهل شعر، رواج شگفت‌آوری دارد. باید هم‌اینجا این نکتهٔ بسیار ظریف را دربارهٔ این‌گونه هجاها یادآور شوم که صِرفِ دشنام‌گوییِ منظوم، هرقدر استادانه باشد، کاری از پیش نمی‌بَرَد، آنچه در کارِ عشقی و رواج و نشرِ این‌گونه هجاها اهمیّت دارد نَفْسِ زبانِ هتّاک و بیان بی‌پردهٔ

شاعر نیست، بلکه «نگاهِ» اوست به موضوعِ هجو و شیوهٔ خلقِ یک «تیپ»، تیپی که در تاریخ، هر روز تکرار می‌شود و هرنسلی با نمونه‌هایی از آن دستْ افراد، با همهٔ تمایز رنگِ لباس یا رفتارشان، روبه‌روست. شعرِ عشقی هجوِ این «تیپ» آدم‌هاست نه فلان «شاعر» یا «سیاستمدارِ» درگذشته. مهم‌ترین نکته در خلقِ این «تیپ»ها صدقِ عاطفیِ گوینده است، به‌حدّی که اگر ما قوام‌السلطنه را، به دلیل بعضی خدمات سیاسی‌اش در دوره‌های بعد ستایش کنیم یا احترام برای مدرّس قائل باشیم، صدقِ عاطفی شاعر در لحظهٔ سرایشِ هجو چندان نیرومند است که ما با یک چشم می‌گرییم که این چه ستمی است که شاعر در حقِ این بزرگ کرده است و با یک چشم می‌خندیم که الحق خوب از عهدهٔ ساختن «تیپ» برآمده و احساسِ خویش را به شیواترین طرزی ادا کرده است.

امّا اهمیّتِ عشقی در قلمرو شعرِ مشروطیت و اوایل کودتای رضاشاه، تنها در این گونه شعرهای هجوی نیست. او سرایندهٔ نمونه‌های درخشانی از شعرهای «وطنی» دلپذیری است که در تاریخ پیدایش مفهوم «وطن» در ادبیات ما همواره مورد ستایش اهل ادب خواهد بود مثل:

خاکم به‌سر ز غصّه به‌سر خاک اگر کنم　　خاکِ وطن که رفت چه خاکی به‌سر کنم

و مهمتر از این‌گونه هجوهای سیاسی و این‌گونه وطنیّات، عشقی، بی‌هیچ‌گونه اغراقی یکی از پایه‌گذاران جدّیِ شعر نو فارسی است. او در چندین زمینه از زمینه‌های شعر، دست به‌کارهای نو و ابداعات چشم‌گیر زده است که «سه‌تابلو مریم» و «نمایشنامه کفن سیاه» از برجسته‌ترین نمونه‌های این‌گونه نوآوری است و مهمترین بخش از هنرِ عشقی را تشکیل می‌دهد.

در این منظومه‌ها، عشقی برای نخستین‌بار، در ساخت و صورتِ شعر و در ایجاد نوعی فضای دراماتیک و ایجادِ توصیف‌هایی بیرون از عُرفِ توصیفاتِ رایج در ادبیات فارسی، دست به‌کارهای درخشانی زده است که بی‌گمان نام او را در تاریخِ ادبیات این عصر، جاودان خواهد کرد. هرگز مورّخان ادبیات فارسی نمی‌توانند سهم عظیمِ او را در این آفاق، فراموش کنند. او خود نیز از این ابداعات و نوآوری‌های تاریخی خویش، آگاه بوده است. در مقدّمهٔ سه تابلو مریم، در روزنامهٔ شفق سرخ نوشته است:

«فارسی زبان‌ها! من شروع کرده‌ام، به یک شکل نوظهوری، افکارِ شاعرانه را به نظم

درآورم و پیش خود خیال کرده‌ام که انقلاب ادبیات زبان فارسی، با این اقدام، انجام خواهد گرفت...»[۱]

و او در این دعویِ خویش صادق است و حق پیشاهنگیِ او را در این زمینه، هیچ ناقدی، نمی‌تواند نادیده بگیرد.

وقتی همهٔ این نوآوری‌ها و تنوعِ قلمروِ فعالیت ادبی و روزنامه‌نویسیِ او را، با عمر کوتاه او، که به‌سی و پنج سال نمی‌رسید، درنظر آوریم حق می‌دهیم که او، در حقِ خویش تا بدین پایه دست به‌اغراق و غلو بزند که:

من تازه شاعرم سخن اینسان سروده‌ام   وای ار که کهنه کار شوم من به‌شاعری

و خود را با «شکسپیر» و «مولیر» مقایسه کند و یا بگوید:

پس از حافظ، در ایران، مامِ عرفان خشک پستان شد
پیِ پروردنِ من، پُر شد از نو باز پستانش
ز بعدِ هفت قرن اکنون شد از ایران‌زمین بیرون
چو من گوینده تا بوسند خلق اوراقِ دیوانش

شعر عشقی با همهٔ طعم تند و گزنده‌اش، شیرین و دلپذیر است و با همهٔ ضعف‌های زبانی و نقص‌های فنّیِ شعرش، زبان فارسی هیچ‌گاه از دیوانِ او بی‌نیاز نخواهد بود.

***

اگر بخواهیم چهار شاعر از قلب و مرکز شعر مشروطیت انتخاب کنیم، عشقی یکی از آنهاست و اگر بخواهیم در موج شاعران مشروطه متجدّدترین استعداد را برگزینیم، بی‌گمان باید او را انتخاب کنیم. این شاعرِ تندِ احساساتی که اساس نخستین تجربه‌های درام منظوم را در شعر فارسی عرضه کرده و با تمام ضعف‌های زبانی و فنّی شعرش، گاه در وصف حوادث و طبیعت، چنان موفّق است که تا سالها پس از او، چنان نمونه‌ای را در شعر فارسی نداریم، در دشنامگویی و هزل اجتماعی نیز سرآمد معاصران است.

عشقی شاعر دورهٔ دوم مشروطیت است. دوران عمر کوتاه او مجال چندانی برای شعر گفتن به او نداده است ولی در میان آنچه از او مانده، شعرهای خواندنی فراوان، که

---

۱. مقدمهٔ «سه تابلو مریم» (ایدآلِ عشقی)، ص۴۶ دیوانِ عشقی، چاپ ۱۳۰۸، مطبعهٔ شفق.

اسناد تاریخی عصر او نیز هستند، می‌توان یافت. بسیاری از شعرهای او به گونهٔ نوعی ضرب‌المثل درآمده است.

نخستین چیزی که از لحاظ نوع عواطف در شعر او قابل ملاحظه است احساساتی است که نسبت به‌ایران و مفهوم وطن دارد. شعر مشروطیت، شعر وطن پرستی است ولی طرز نشان دادن احساسات وطنی در شعر شاعران این دوره یکسان نیست. وطن پرستی عشقی و بهار و سید اشرف به‌هیچ وجه با هم مشابه نیست زیرا نوع تلقّی آنها از وطن یکسان نیست. عشقی جوانی است بسیار حسّاس و به‌شدّت تحت تأثیر مفهوم رمانتیک وطن‌پرستی که ارمغان فرنگ است. گذشته‌ای که از وطن می‌شناسد بسیار ذهنی و دور از واقعیت تاریخی است. ناگفته پیداست که هرچیزی وقتی با گذشت زمان دور از دسترس شد، در نظرها عزیز می‌شود؛ امّا برای یک روشنفکر عصر مشروطیت اندکی آگاهی از تاریخ می‌توانست راهنمای خوبی باشد که مظاهر شکوه وطن خویش را در خرابه‌های مداین و در جامهٔ فلان شاهزاده خانم موهومِ ساسانی نجوید. امّا عشقی چنان غرق در احساسات رمانتیک خویش است که به‌هیچ وجه نمی‌تواند جریان‌های تاریخ را به‌درستی دریابد. در عصر عشقی تاریخ مفهوم دگرگونی یافته بود. عشقی خود را از کسانی می‌دانست که پیرو مکتبی هستند که در گذشته مزدک آن را آورده و در عصر عشقی این مذهب و بینش تاریخی آن، تمام دنیای متمدّن را دست کم در قلمرو مطالعات روشنفکران (که عشقی، هم ذاتاً و هم به علّت آشنایی با زبان فرانسه و هم به‌اعتبار یک روزنامه‌نگار جدّی و فعال‌بودن، از آنها بود) فراگرفته بود. چنین آدمی به‌جای اینکه حقایق تاریخ را دریابد و دست کم در حدود خاقانی، شاعر قرن ششم، با دیدهٔ عبرت و نوعی بینش انتقادی به موضوع مداین و موارد مشابه آن بنگرد، تسلیم احساسات خام و کودکانه‌ای می‌شود که در منظومهٔ «کفن سیاه» او چندین بار جلوه‌گر می‌شود. در این منظومه شاعر با وصف بسیار دقیق و هنرمندانه‌ای که از سفر خویش به مداین دارد، شروع می‌کند به توصیف اینکه چگونه در غروب غربت آن سرزمین در خانه‌ای ویران، ناگزیر مسکن می‌کند و پیرمردی آنجاست که عشقی پرسش‌هایی در باب آن ویرانه‌ها از او می‌کند و آن پیر پاسخ می‌گوید: «این ویرانه مهاباد است و ارگ شاهنشهی و بنگه شاهان شماست.

ایــن مــهابادِ بـلندایـوان است   که سرش همسر با کیوان است»

بعد پیرمرد خارج می‌شود و عشقی در تأمّلاتِ خویش غرقه می‌شود و شوکت و شکوه پادشاهان ایرانی را تا آمدن اعراب، که از آنها به عنوان «سرخر» تـعبیر مـی‌کند، از نـظر می‌گذراند. از توهّم این احوال و آن صحنه‌ها حالت جنون به او دست می‌دهد. سر بـه بیابان می‌گذارد تا به گورستان می‌رسد، گورستانی در شب مـهتاب و بـه‌راسـتی کـه در وصفِ این منظره‌ها عشقی هنرنمایی مـی‌کند و در سـخنش آن مـایه قـدرتِ وصـفی و تصویری وجود دارد که آن حالت وَهْمی و مالیخولیاییِ خود را به خواننده منتقل می‌کند تا به قلعه‌ای خرابه می‌رسد و در آنجا نیز حالاتی از همان دست که یاد کـردیم بـرایش حاصل می‌شود:

جای پای عرب بُرْهنه پائی دیدم
نسبتِ تاج شه و پای عرب سنجیدم
آنچه بایست بفهمم ز جهان فهمیدم

و بعد که به بقعهٔ اسرارآمیز می‌رسد در آنجا چیزهای دیگری می‌بیند از جمله چیزی که شبیه «انبان سیاه» است و بعد تصور می‌کند که جلدِ حیوانی است و سـرانـجام مـعلوم می‌شود نعش زنی است و از وحشت دیدن مرده در شب تاریک (که البته یادش رفته که شب، شب بسیار روشن و مهتابی بوده است!) حالت وحشت به او دست می‌دهد:

دیدن مرده به تاریک شب اندر صحرا   مــرد تــنها را وحشت نگـذارد تـنها

و آنگاه به وصفِ «تظاهرات ملکهٔ سیاهپوشان» که شاهزاده خانمی ساسانی است و در عین حال رمز زن ایرانی است که در «کفن سیاه چادر» اسیر است، می‌پردازد و نـتیجه می‌گیرد که تمام بدبختی‌ها از حجاب و چادر است و تا زن در چادر است نیمی از ملّت ایران مرده است. در مطاوی این منظومهٔ خواندنی و مؤثّر همه جا احساسات رقیق او را نسبت به ساسانیان و خشم او را در برابر اعراب که آنها را عامل ویرانی می‌داند، می‌بینیم. این حالات و احساسات را در منظومهٔ «رستاخیز شهریاران ایران» (در ویرانه‌های مداین «تیسفون») نیز می‌توان دید. در مقدمهٔ این منظومه می‌گوید: «این گوینده [عشقی] به‌سال ۱۳۳۴ کوچی (هجری قمری) در حینِ مسافرت از بغداد به موصل، ویـرانـه‌های شـهر بزرگ مداین (تیسفون) را زیارت کردم، تماشای ویرانه‌های آن گاهوارهٔ تمدن جهان، مرا

از خود بی‌خود ساخت. این اپرای رستاخیز، نشانهٔ دانه‌های اشکی است که بر روی کاغذ به‌عزای مخروبه‌های نیاکان بدبخت ریخته‌ام.»[۱]

در این منظومه نیز عشقی در ضمن سیر در همان عوالم خیالی است و مشغول خواندن آوازکه ناگهان «دختری به‌زینت آراسته با قیافهٔ مات و محزون از قبر بیرون آمده، بر اطراف نگاه می‌کند و این همان خسرودخت است» و خسرودخت آوازی می‌خواند که:

این خرابه قبرستان نه ایران ماست　　این خرابه ایران نیست ایران‌کجاست؟

و از افتخارات نیاکان خویش یاد می‌کند. بعد سیروس با هیکل پرابهّت و داریوش به همان طریق و آنگاه انوشیروان هرکدام نوحه‌ای برمصائب ایران می‌خوانند تا نوبت به شیرین و زردشت می‌رسد.

می‌بینید که او ایران را در هاله‌ای از عصمت و شکوه باستانی و در ماورای ابرها و دور و دوردست و چیزی افسانه مانند می‌بیند. این خصوصیت تمام جوانان نسل عشقی است و عشقی در حقیقت نمایندهٔ مفهوم ناسیونالیسم در نسل جوانان بعد از مشروطیت است. نسلی که به‌دین و سنن دینی چندان پای‌بند نیست و احتمالاً اطلاع درستی هم از آن ندارد. نوع حالات و تلقّی او، در نسل بعد از او، حتی در روشنفکران و اهل فضل هم دیده می‌شود و جماعت «عصر طلائی» هم همین نوع روحیه‌ای را به‌عنوان مفهوم وطن و وطن پرستی تبلیغ کردند و چه زیان‌ها که به‌بار آورد. در این گونه وطن‌پرستی، انسان و مردم و سازندگان تاریخ، هیچ نقشی ندارند و ناسیونالیسم در وجود فرد، آن هم افرادی از نوع شاهزاده خانم ساسانی یا سیروس و داریوش، خلاصه می‌شود، در صورتی که این مسأله را در رستم که محبوب مردم و چهرهٔ مردمی و انسانی ملیت ماست باید جستجو کرد یا در کسانی که به‌نوعی مردم آنها را برگزیده‌اند نه کسانی که خودشانْ خودشان را نمایندگان مردم معرّفی کرده‌اند.

از نوع تلقّی او از وطن که بگذریم، می‌رسیم به عقاید سیاسی و اجتماعی او که به‌هرحال بی‌ارتباط با همین نوع برداشت نیست. وی از آنجا که در مفهومِ وطن، مردی

---

۱. دیوان، ص ۲۳۱.

ایدآلیست است، در باب رهبر اجتماعی نیز ایدآلیست است، لذا تمام افراد را، از اقلیّت و اکثریت، از دم تیغ بی‌دریغ انتقادهای تند و هجوهای خواندنی و مؤثّر خویش می‌گذراند. در شعری که در باب دورهٔ چهارم مجلس سروده است («این مجلسِ چارُم به‌خدا ننگ بشر بود») هم چهرهٔ پاکدامن و شریف و محبوبی مثل مدرّس هجو شده و هم سیدِ تدین و سید یعقوب شیرازی. تقریباً هیچ کس از اهل سیاست، خوب و بد، از هجو او نرسته‌اند؛ زیرا وی مردی ایده‌آل پرست بوده و در هرکس اندک نقطهٔ ضعفی احساس می‌کرده است به‌او ایراد می‌گرفته است. زبان تند و بُرّندهٔ هجوهای عشقی، در شعر عصر مشروطیت بسیار مشخص است. با اینکه از خصایص شعر این دوره، یکی نزدیکی به‌زبان تودهٔ مردم است و درنتیجه صراحت در انتقادها، ولی هیچ کس در این راه به‌پایهٔ عشقی نمی‌رسد. این‌همه صراحت نه سابقه‌ای دارد و نه حتی در روزنامه‌های افراطی بعد از شهریور، لاحقه‌ای. عشقی از به‌کار بردن زشت‌ترین دشنام‌ها و کلمات هیچ باکی ندارد و گاه در یک بیت، با همین کلمات کاریکاتوری تصویر می‌کند که ارزش ادبی دارد و در قلمروِ طنزِ اجتماعی قابل ملاحظه است:

دولت به ریش زردِ «ظهیر» آبرو گرفت — کنّاس را بسیار که کابینه بو گرفت
بعد از دو سال خواست «تدیّن» کند نماز — با فاضلابِ «حوض سفارت» وضو گرفت

که به‌خصوص بیت دوم نمونهٔ موفّقی از طنز اجتماعی است، امّا عشقی همیشه در حدّ این گونه کنایات و گوشه‌ها نمی‌ماند و غالباً رکیک‌ترین و مستهجن‌ترین کلمات را به‌کار می‌برد، ولی خواننده احساس می‌کند این گونه دشنام‌های شاعرانه با دشنام‌های دیگر تفاوتی دارد. در میان این‌همه دشنام‌ها و هجوها، عشقی هیچ گاه مسائل خصوصی و خواست‌های شخصی خود را مطرح نکرده است، همه جا توجّه او به خیانت افراد در زمینهٔ مسائل اجتماعی است؛ شاید تنها موردی که وی به هجو خصوصی پرداخته و انگیزهٔ آن امری فردی است، هجو وحید دستگردی باشد که از عارف و عشقی در جایی انتقاد کرده بوده است، و عشقی در آن هجو، به‌دفاع از عارف و خودش پرداخته و از چند نقطهٔ ضعف خَلقی و خُلقی که بر وحید گرفته، استفاده کرده و کاریکاتور مضحکی از او ساخته است. ازین مورد اگر بگذریم باز می‌بینیم که در همین هجو نیز مسأله را به‌مسائل اجتماعی و سیاسی می‌کشاند که تو کسی هستی که وثوق‌الدوله را مدح گفته‌ای و پول از

انگلیس گرفته‌ای. از آنجا که هجو پدیده‌ای است در شعر مشروطیت و عشقی یکی از نمایندگان آن محسوب می‌شود، اگرچه دور از حدود عرف و پسند شخصی نگارنده است، ولی چند نمونه را مورد بحث قرار می‌دهیم.

این نمونهٔ تند و بی‌رحم هجو خصوصی را بخوانید. قدرت تصویری آن کم نیست. از کلمات مستهجن آن باید عذر خواست:

ای وحید دستگردی شیخ گندیده دهن — ای بنامیده همی گندِ دهانت را سخن
ای شپش‌خور شیخ یاوه‌گوی شندر پندری — ای نداده امتیاز شعر با گند دهن
پوستین برپیکرت چون جلد خرسی کولِ سگ — هیکلت اندر عبا چون دوش نسناسی کفن
برسرت عمامه چون آلوده با گچ سنده‌ای — رو در آئینه نگر باور نداری گر ز من

و از نمونه‌های خوب هجو و هزل اجتماعی او، قصیدهٔ معروف «هرآنکه بی‌خبر از فنِّ [...] مالی شد» است که در آن بر هیچ کس ابقا نکرده و خود در پایان گوید:

جهان عدوی تو شد، زین قصیده، عشقی! لیک،
قصیده‌ای که توانی بدان ببالی شد.

یکی دیگر از وجوه تازگی شعر عشقی در این عهد، نوعی زندقه و الحاد است که وی با صراحت تمام از آن سخن می‌گوید. عشقی به‌تصریح خودش پیرو مکتب اشتراکی است و تمام مبانی آن را تقریباً در شعرش آورده است. در ادبیات فارسی جلوه‌های الحاد و زندقه کم نیست به‌ویژه آنچه صبغه‌ای از شک در آن باشد، چنان‌که در رباعیات خیام و خیّامیّات می‌توان دید. در آثار صوفیه، به‌خصوص در نوع افراطی آن که به قلندریات شهرت یافته، جای‌جای، عوارض الحاد را می‌توان مشاهده کرد، امّا تصوّر می‌کنم تصریح به زندقه و نفی مسلّمیاتِ شریعت در شعر، با عشقی آغاز می‌شود. عشقی با صراحت تمام می‌گوید:

منکرم من که جهانی به‌جز این باز آید — چه کنم درک نموده‌ست چنین ادراکم
قصّهٔ آدم و حوّا همه وَهْم است و دروغ — نسلِ میمونم و افسانه بود از خاکم
کاش همچون پدران لخت به جنگل بودم — که نه خود غصهٔ مسکن بُد و نی پوشاکم

و در شعری که در اعتراض به آفرینش و نظام خلقت سروده، صراحت لحن او قابل ملاحظه است. این گونه تأملات در باب خلقت، در ادب فارسی تازگی چندانی ندارد.

شاید دلپذیرترین اعتراض‌ها را، بتوان در ادبیات قدیم دری یافت که در عین برّندگی و تندی، ظریف‌ترین شعرهای تاریخ ادبیات ما را تشکیل می‌دهد:

پیر ما گفت خطا بر قلمِ صنع نرفت   آفرین بر نظرِ پاکِ خطاپوشش باد

(بگذریم از تفاسیری که بر این بیت نوشته‌اند) ولی هنر عشقی در لحن تند و بی‌پروای اوست که مجال هرگونه تفسیری را از شعرش سلب می‌کند و نیز نزدیکی به زبان محاوره:

خلقت من در جهان یک وصلهٔ ناجور بود

من که خود راضی به این خلقت نبودم زور بود

که این شعر، تا پایان، اعتراض ملحدانه‌ای است به خلقت و ابیاتی از این نوع:

مقصد زارع ز کشت و زرع، مشتی غلّه است   مقصدِ تو، ز آفرینش، مبلغی قاذور بود

گر من اندر جای تو بودم امیرِ کائنات   هرکسی از بهرِ کارِ بهتری مأمور بود

که بیت آخری، بیان دیگری از این رباعی خیامی است:

گر بر فلکم دست بُدی چون یزدان   برداشتمی من این فلک را ز میان

از نو فلکِ دگر چنان ساختمی   کآزاده به کام خویش بودی شادان

و اصل این فکر، خود جریانی است که همواره در برابر نظریهٔ رایج نظام احسن و تئوری «لیس فی الامکانِ ابدع مِمّا کان»، در فرهنگ اسلامی رواج داشته است.

زبان شعری عشقی در دو سوی ضعف و تازگی و شاید هم ضعف و قوّت گسترش دارد. شاید در شعری نباشد که عشقی خطایی دستوری یا خلاف قیاس نداشته باشد، بگذریم از بعضی ترک اولاهایی که از شاعران جوانی چون او قابل اغماض است.

زبان شعر او میان اغلاط فاحشِ دستوری و نوعی روانی، دست و پا می‌زند. عشقی کلمه‌ها را درست نمی‌شناسد. هرجور دلش می‌خواهد آنها را مصرف می‌کند بی‌آنکه به مورد استعمالِ دقیقِ آنها توجّه داشته باشد. مثلاً کلمات را به قیاس مُرادف‌هاشان، در بافت‌های غیرطبیعی و غلط، به کار می‌برد از قبیل «ریختن شرف» که آن را به قیاس «ریختن آبرو» به کار برده است.

از آنجا که وی از شاعرانی است که بعد از گفتن مصراع اول غالباً به جستجوی قافیه می‌رود، همیشه نوعی گره یا تعقید در نحوِ زبانِ او می‌توان یافت، در حالی که نظم طبیعی جمله چیز دیگری است.

همچنین به علّت عدم آشنایی با ادبیات قدیم، بسیاری کلمات را به دلخواه خودش تغییر داده است، مثلاً کلماتی از قبیل «بنا» و «خفا» را به قیاس «پای» و «جای» به صورت «بنای» و «خفای» درآورده است (در حالت غیراضافی) و این غلط آشکار است.[۱]

البته برای شاعر انقلابیی چون عشقی موازین قدما چندان اعتباری نداشته و مسألهٔ رعایت و عدم رعایت سنن شعری به هیچ وجه معیاری نمی‌تواند باشد.

---

۱. کلیات مصور عشقی، ۳۱۶.

بشـــنو آوازِ مـــرا از دور ای جـــانانِ مـن
ای گرامی‌تر ز چشمان، خوب‌تر از جانِ من
اوّلیـــن الهـام‌بخش و آخـرین پـیمانِ مـن
کشـورِ پـیرِ مـن امّـا پـیرِ عـالی‌شانِ مـن
طبعِ من، تاریخِ من، ایمانِ من ایـرانِ مـن!

ابوالقاسم لاهوتی

شـعرِ لاهـوتی نـیز چـون زنـدگیِ او، هـمیشه، آواره بـوده است و در آوارگـی. جـز در فرصت‌های بسیارکوتاهی از قبیل لحظهٔ سقوط رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ و یا آن چند روز اولِ سقوط محمدرضا شاه در سال ۱۳۵۷، شعرِ لاهوتی هرگز مجالی برای ظهور و بروز در میان مردم میهنش نیافته است. به‌همین دلیل، سهم لاهوتی و پایگاه او در شعرِ معاصر ایران همواره مورد غفلت و تغافل بوده است.

زندگی روحی لاهوتی از افراطی‌ترین شکل اعتقاد به «لاهوت»، یعنی عقاید غُلاتِ اهل حق، و نوعِ نگاهِ عرفانیِ ایشان ــ که از پیچیده‌ترین اشکال رؤیت عـرفانیِ جـهان است ــ آغاز می‌شود و برطبقِ اسناد موجود به اِلحاد و atheism مـطلق مـی‌انـجامد و بیشترین بخشِ خلاقیتِ شعری او، در حوزهٔ انکارِ لاهوت ادامه و گسترش می‌یابد. همین بی‌پروایی در عرضهٔ اندیشه‌های برخاسته از اِلحاد اوست که سبب شده است دیوان او، هرگز به‌راحتی، در میهنش، در دسترس دوستدارانِ شعر او قرار نگیرد. اگر تنها دشمنیِ «با سرمایه» بود، باز می‌شد راه‌هایی برای نشـرِ مـحدودِ شـعرهای او انـدیشید ولی بـا کوششِ بی‌پروایی که او در نفیِ لاهوت از خود نشان می‌دهد، باید پذیرفت که جـایی برای نشرِ آثار او در میهنش به این زودی‌ها وجود نخواهد داشت.

انکارِ لاهوت، در اندیشه و هنرِ لاهوتی، بیش از آنکه مـبنای فـلسفی داشـته بـاشد مبنای عاطفی یا احساسی داشته است، یعنی مثل اغلبِ عـوامِ مـارکسیست‌ها بـرای او مسلّم بوده است که اگر «خدا» را از منظومهٔ هستی حذف کنیم، خودبه‌خود تمام مصائب بشر، تمامِ بیماری‌ها و بیچارگی‌ها و آثار جهل و فقر و بیکاری، از میان برمی‌خیزد. من در میانِ دوستانِ مارکسیست خـود نـمونه‌هایی از ایـن‌گونه آدم‌هـا را دیـده‌ام و شگـفتا کـه

همه‌شان در فهم دیگر مسائل مارکسیسم هم بسیار سطحی و قالبی بودند و تمام مسائل تاریخ بشر را مثل جدولِ ضرب فیثاغورث، با پس و پیش کردنِ کلماتی از نوعِ «ایدآلیسم» و «رئالیسم» و «طبقه» و چند اصطلاحِ دیگر، نزدِ خود حل شده می‌انگاشتند. ظاهراً لاهوتی نیز چنین تصوری از مسائل لاهوت داشته است یا بهتر است بگوییم ترجیح می‌داده است که این‌گونه نگاه به‌هستی را در شعرِ خویش انعکاس دهد، حال اگر در ژرفایِ وجود او پرسش‌های عمیق‌تری در حوزهٔ لاهوت مطرح بوده است روی آنها سرپوش می‌گذاشته؛ زیرا در عهدِ فرمانروایی رفیق استالین مجالی برای تأمّل در دیگر جوانب، وجود نداشته است.

با این‌همه تصور می‌کنم که دغدغه‌هایی، در حوزهٔ مسائل لاهوت تا آخر عمر او باقی مانده بوده است، همچنان که حسِّ میهن‌دوستیِ بیش از حدِّ او را، اقامتِ در سرزمین شوراها و سرودن «سرودِ انترناسیونال»، از میان نبرده است.

در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون، در آمریکا، نسخه‌ای از دیوان لاهوتی چاپ مسکو وجود دارد که لاهوتی آن را برای استاد سعید نفیسی امضا کرده است و این نسخه بعدها در جمعِ کتب شادروان سعید نفیسی به‌آن کتابخانه فروخته شده است. در پشتِ جلد این نسخه از دیوان لاهوتی، به‌خطِ شاعر این عبارت را می‌خوانیم:

ایران، تهران

دانشمند بزرگوار سعید نفیسی عزیز،
یکی از سخت‌ترین دقیقه‌های حیات من آن دمی بود که مقدّمهٔ نفیس، فاضلانه و استادانهٔ شما را گرفتم اما نتوانستم آن را زینت‌بخش این مجموعه کنم: کتاب چاپ شده بود. خودتان گواهِ بیگناهی بنده هستید.

اگرچه این اثر از مقدّمهٔ عالیِ شما خالی‌ست، ولیکن دلِ گویندهٔ آن از ارادت و منّتداری نسبت به شما پُر است. به این سمت این هدیهٔ صمیمانه را از او قبول فرمایید.[1]

مسکو، ژوئیهٔ ۱۹٤٦، لاهوتی

اگر کسی به احوالات شورویِ آن سالها (۱۹۴۶) اندک اشرافی داشته باشد می‌تواند از

۱. استاد سعید نفیسی، در مجلهٔ پیام نو، سال دوم (۱۳۲۵)، شمارهٔ ۱۲، مقاله‌ای با عنوان «ابوالقاسم لاهوتی» دارد. احتمال این که مقدمهٔ مورد بحث، همین مقاله باشد قدری دور به نظر می‌رسد.

این عباراتِ لاهوتی بسیاری چیزها را درک کند. می‌توان حدس زد که شادروان سعید نفیسی در مقدّمه‌ای که بر دیوان لاهوتی نوشته بوده، روی جنبه‌های میهن‌پرستی وایران‌دوستیِ لاهوتی و حالتِ نوستالژیای او تکیه کرده باشد، و این در موردِ سعید نفیسی از بدیهیّاتِ رفتارِ او بود. نفیسی عاشق ایران بود و در تمام جهان به‌دنبالِ بهانه‌هایی می‌گشت تا این عشقِ خود را به ایران، به‌نوعی، آشکار کند. مقدّمهٔ نفیسی، ظاهراً، با سلیقهٔ کارگزاران نشرِ دیوان لاهوتی در مسکو سازگار نبوده است و آن را حذف کرده‌اند. حال شاعر بدین‌گونه، به‌زبان بی‌زبانی، عذرِ این حذف را از نویسندهٔ مقدّمه، می‌خواهد.

لاهوتی، مستقیم و غیرمستقیم حالتِ نوستالژیا، یا الحنین الی الأَوطانِ خود را، در گوشه و کنارِ شعرها و نامه‌هایی که به‌خویشان خود در ایران می‌نوشته است به‌گونه‌هایی، مرئی و نامرئی، آشکار می‌کرده است. تردیدی ندارم که با همه تظاهر به atheism که در بعضی از شعرهای او دیده می‌شود، دغدغه‌هایی از نوعی نوستالژیای دیگر هم گریبانگیر او بوده است. با داشتنِ چنان لحظه‌های عرفانی در جوانی، در پیری و غربت، هجوم این چنین اندیشه‌هایی چندان هم به‌دور از قلمرو امکان نیست.

با این‌همه بنده به‌هیچ روی خود را وکیل «الاهیات» نمی‌دانم تا بخواهم «به‌نفع» خدا وارد بحثی شوم و احقاق حق برای «او» بکنم. این رشته تداعی‌ها، به‌مناسبت دیگری از ذهنم عبور کرد و برکاغذ نشست که می‌اندیشیدم، انکارِ لاهوت چه مقدار در غریب ماندنِ شعر لاهوتی، در میهنش، مؤثّر افتاده است و همین سبب شده است لاهوتی، با آن همه شعرهای لطیف و تا حدودی نوآوری‌های مهم، سهمش نپرداخته باقی بماند. تا کی؟

در ایران، گذشته از مذهب، «خدا» در خردِ ایرانی، پایگاهِ فلسفیِ پهناوری دارد ولی در خردِ قوم روس چنین نیست. اگر سفرنامه‌های مسلمانان قرن چهارم را که مهمترین سند تاریخی قوم صقلاب و روس است دیده باشید، متوجّه می‌شوید که این قومِ با نشاطِ سرزنده و میهن‌پرست و نستوه، تا چه حد در مسألهٔ الاهیّات، ساده و primitive می‌اندیشیده است و حتی مضحک. در چنان محیط فرهنگی‌ای زیستن، آنهم به‌روزگار رفیق استالین، شاعرِ ما را به وادیی کشانده است که همه دغدغه‌های عرفانی و فلسفی خود را به یک‌سوی نهد و فراموش کند که مخاطبان اصلیِ او چه کسانی هستند و خدا در ذهن و ضمیر انسان چه پایگاه فلسفی‌ای دارد. به‌همین دلیل هرجا که خشم و نفرتِ

خویش را از ستم سرمایه‌داری عرضه کرده است بر «مُردهٔ خدا» هم لگدی زده است، غافل از اینکه...

سهم لاهوتی در شعرِ معاصر ایران نپرداخته مانده است و من هم در این مجال کوتاه، «موجودیِ لازم» برای پرداختن آن سهم را ندارم ولی می‌گویند: ما لا یُدرکُ کُلّه لا یترکُ کُلّه. همهٔ کسانی که در فرصت‌های کوتاهِ تاریخی مجالی یافته‌اند تا نسبت به لاهوتی ادایِ دینی کنند، بیشتر به محتوایِ شعرِ او و ارزش‌هایی که در احقاقِ حقوقِ رنجبران و مدیحِ آزادی و نکوهشِ ستمِ طبقاتی داشته است توجّه کرده‌اند و به آنچه اصل قضیه و جان و جمالِ شعری است، هرگز نپرداخته‌اند.

من در این فرصتِ کوتاه می‌خواهم به چند نکتهٔ «صوری» و «غیر محتوائی» و عملاً «غیر مارکسیستی» در شعرِ او بپردازم و از تجربه‌های صرفاً هنری و شعریِ او یاد کنم.

لاهوتی در سال ۱۳۰۵ هق/۱۲۶۴ هش/۱۸۸۵ میلادی متولد شده است و برطبقِ اسناد موجود در سنِّ هفده هیجده سالگی شاعری ورزیده و توانا بوده است، به‌حدّی که استعداد برجستهٔ او را در شعر، ادیبانِ رسمی و تثبیت شدهٔ عصر، با صراحت ستوده‌اند. با اینکه در آغاز، شاعری حرفهٔ دوم او بوده و شغلِ شاغلش «نظامی‌گری» و در پوشش نظامی‌گری، فعالیت‌های حادِّ سیاسی و انقلابی و شورش و کودتا، طبعاً برای چنین کسی مانیفست ادبی صادر کردن و دم از انقلاب ادبی زدن، امری است محال و ناپذیرفتنی؛ با این‌همه نگاهی به‌تاریخِ سرودن شعرهای او، نشان می‌دهد که وی همان‌گونه که در عرصهٔ سیاست و اجتماع، اهل شورشگری و انقلاب بوده است در ساختِ شعر و شاعری هم آراء انقلابی داشته و دست به‌تجربه‌های انقلابی زده است.

اوّل از قالب‌های شعری آغاز کنیم و بعد به ظرافت‌ها و ظرفیّت‌های دیگر بپردازیم. شعر «وفای به‌عهد» را لاهوتی در ۱۹۰۹ سروده است، یعنی در اوایل قرن بیستم. اول یک بار شعر را بخوانیم و بعد دربارهٔ ساخت و صورت آن قدری تأمل کنیم:

اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت
برگشت، نه با میلِ خود، از حملهٔ احرار
ره باز شد و گندم و آذوقه به‌خروار
هی واردِ تبریز شد، از هر در و هر دشت

از خوردنِ اسب و علف و برگِ درختان
فارغ چو شد آن ملّتِ باحزم و اراده
آزاده زنی، بر سرِ یک قبر ستاده،
با دیده‌ای از اشک پُر و دامنی از نان

لختی، سرپا، دوخته بر قبر همی چشم
بی‌جنبش و بی‌حرف، چو یک هیکلِ پولاد
بنهاد پس، از دامنِ خود، آن زنِ آزاد
نان را به سرِ قبر چو شیری شده در خشم:

«در سنگرِ خود شد چو به خون جسمِ تو غلتان
تا ظن نبری آن که وفادار نبودم
فرزند! به جانِ تو، بسی سعی نمودم
روحِ تو گواه است که بویی نبُد از نان

مجروح و گرسنه، ز جهان دیده ببستی
من عهد نمودم که اگر نان به کف آرم
اوّل به سرِ قبرِ عزیزِ تو بیارم
برخیز که نان بخشمت و جان بسپارم

تشویش مکن، فتح نمودیم پسرجان
اینک به تو هم مژدهٔ آزادی و هم نان
وان شیر حلالت که بخوردیم ز پستان
مزدِ تو که جان دادی و پیمان نشکستی (تهران، دسامبر ۱۹۰۹ م/۱۲۸۸ ش)

قدیمی‌ترین شعرهایی که در این‌گونه قوالب داریم، عبارتند از یکی دو شعر ایرج که تاریخ سرودن آنها معلوم نیست. (قدر مسلم می‌توان گفت که قبل از ۱۳۰۴ هش، سال درگذشت ایرج، سروده شده است) یا شعرهایی از بهار که تاریخ سرودن آنها اوایل این قرن شمسی است و اگر به نخستین تجربهٔ شعر فارسی، بیرون از قوالبِ سنتیِ شعر نظر داشته باشیم که همان شعرِ «یادآر ز شمع مرده یاد آر» دهخداست و در ۱۲۸۸ سروده

شده است، دقیقاً با این شعر، در یک سال سروده شده است.

شعر دهخدا یکی از لطیف‌ترین و حسّی‌ترین و عاطفی‌ترین شعرهای سیاسی این قرن است و در صدقِ عاطفی و تأثیرِ آن کوچکترین تردیدی نیست، امّا به‌لحاظ سعی در شکستنِ قوالبِ سنّتی و به‌ویژه انتخاب زبان محاوره و دیالوگِ طبیعی، شاید، بتوان شعر «وفای به‌عهدِ» لاهوتی را برآن ترجیح داد. درست است که شعرِ لاهوتی در برابرِ شعرِ دهخدا قدری سست می‌نماید، امّا به همان اندازه هم از سنّتِ زبانِ شعر کهنْ دوری و خروج دارد. برای کسی که امروز، این نمونه‌ها را، از دید تاریخ تجربه‌های شعری می‌نگرد، بی‌امتیازی نیست، به‌ویژه دو بندِ آخرِ شعر که در تنظیم قوافی نظمِ بازتری را رعایت کرده است. حتی کسانی که بعد از او به این گونه تجربه‌ها پرداخته‌اند، «تقیّدِ» بیشتری برای خویش قائل شده‌اند که هرچه باشد، نقضِ غرض و خلافِ مقصود نسبت به «آزادی» در شعر است. این بدعت و نوآوریِ او را در «لحن» و «اسلوب مکالمه» و «مصراع‌بندی» و «آزادیِ» فرم در شعر معروف «سنگر خونین» که در ۱۹۲۳ سروده است، اگرچه ترجمه از شعر ویکتور هوگو ست، می‌توان مشاهده کرد. و در شعر «کمان دان، توپ حاضر، آتش افشان‌ها به‌جایِ خود» لاهوتی توانسته است، پیچیده‌ترین صورتِ مکالمه و صحنه‌آرایی را در شعر فارسی عرضه کند و مسلماً تا آن روز هیچ‌کس به این خوبی از عهدهٔ این کار در شعر فارسی برنیامده است. (تاریخ سرودن شعر ۱۹۲۳ است و در مسکو سروده شده است.)

لاهوتی، با همه گرایشی که تا آخر عمر به‌قالبِ غزلِ فارسی داشت، دنبالهٔ تجربه‌های تجدد خواهانهٔ خود را، در عرصهٔ ساخت و صورتِ شعرِ فارسی، رها نکرد و گاه از آن طرفِ بامِ تجدّد هم افتاد و شعرهای هجایی سرود که کمتر می‌توان از آنها لذّتِ موسیقایی بُرد. این‌گونه تجربه‌های لاهوتی ظاهراً به تأثیر استغراقِ بیش از حدش در شعرِ روسی بوده است. در شعرهایی از این دست با تاریخ ۱۹۲۵ که در دوشنبه سروده است:

من فرزند یک دهقانی بودم   در قشلاقهای تاجیکستان
یک زمین داشتیم، آن را می‌کاشتیم   نان می‌خوردیم از محصولِ آن

لاهوتی خواسته است نظامِ عروض فارسی را به یک‌سوی نهد و از یک نظامِ ایقاعی

دیگری بهره بجوید، نظامی که گوش فارسی زبان‌ها، از آن کمتر احساس نظم می‌کند اگر چه در ادبیات محلی و شعرِ عامیانهٔ ایرانی، یک نظام ایقاعی نزدیک به‌این نظام، قابل بررسی است.

در شعر لاهوتی ساخَت‌های زبان، زبان نو و کهنه، زبان مرکز و نواحیِ دیگر ایران بزرگ، به‌ویژه زبان تاجیکی، نقش بسیار مهمی دارند (مثلِ «باغبانی سره و تجربه‌ناک») حتی در غزل‌های او که به اسلوب شاعران کلاسیک ایران سروده شده، از یک سوی تعبیرهای کهنی از نوع «دیدن به» می‌بینیم:

بی وی، ار بینم به رویِ دیگران   روی شادی را نبیند روی من

و از سوی دیگر، تکیه کلام عامیانهٔ «دِ» در آغاز فعل‌های امر را:

شرمنده‌ام مکن، دِ بگیر و مرا بسوز   یعنی چه، من مگر که ز پروانه کمترم؟

و باید قبول کرد که او در این تلفیق تا حدّی موفّق است و سخنش، مثل بعضی از کسانی که خواسته‌اند به‌طورِ نظری در حوزهٔ زبان شعر، دست به تجدد و نوآوری بزنند، «توی ذوق نمی‌زند».

یکی از مهمترین ویژگی‌های لحن لاهوتی، غلبهٔ ساختارِ «دیالوگ» و «گفتگو» در شعرهای اوست؛ در کمتر شعری از شعرهای او، حتی غزل‌های سنّتیِ او، ما با نمونه‌ای از گفتگو روبه‌رو نمی‌شویم. در بعضی از این غزل‌ها محور اصلیِ ساختارِ شعر را همین دیالوگ‌ها می‌سازند. این غلبهٔ «گفت‌وگو» در شعر او، حتی از شعر پروین هم که اساسِ سبک او را عموماً «مناظره»ها تشکیل می‌دهد ـ آشکارتر به‌نظر می‌رسد، و اگر بخواهیم به‌ژرفای روانشناسیِ این «صورت و ساخت» در شعرِ او برسیم باید بگوییم که اندیشهٔ دمکراسی و تقابُلِ آراء در جامعه که آرزوی دیرینهٔ لاهوتی و همهٔ دمکرات‌ها بوده است، در شعرِ او خود را، در چهرهٔ این «ویژگی» نشان داده است.

از نوادرِ حوادث یا یکی از جوانبِ پارادوکسیِ کارِ لاهوتی بالا بودن بیش از حدِّ بسامدِ موتیفِ «دل» در شعرِ اوست. (قیاس کنید شعرِ او را با شعر هرکدام از هم‌نسلانِ او.) و این نشان می‌دهد که لاهوتی با همه خردگرایی و کوششی که برای درهم شکستنِ بنای لاهوت، در شعرِ خود دارد، همچنان وابستهٔ یکی از بنیادی‌ترین عناصر برخاسته از درون این‌گونه جهان‌بینی است.

لاهوتی، در «رتوریکِ» غزلِ فارسی شجاعت‌هایی از خود نشان داده که به جای خود قابل تقدیر است و تاکنون موردِ توجّه ناقدان قرار نگرفته است. مثلاً به مطلع این غزل که در فوریهٔ ۱۹۲۰ در اسلامبول آن را سروده توجّه کنید:

و یا علاج تو پتیاره می‌کنم، ای دل　　و یا به هستیِ خود چاره می‌کنم، ای دل

در تاریخ هزار و دویست سالهٔ شعر فارسی، چنین «عطفِ بی‌معطوفی» سابقه ندارد. بعدها در سالهای اخیر در شعر جدید فارسی، به‌تأثیر از بلاغتِ شعرِ فرنگی، مواردی از این‌گونه کارها می‌توان دید، مثلاً آنجا که اخوان ثالث، شعرِ بسیار درخشان و بی‌نظیر «آنگاه پس از تندر» را بدین‌گونه آغاز می‌کند:

امّا نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم

که شروع شعر با «اما» از بلاغتی نو، در تاریخِ شعر فارسی، خبر می‌دهد. میراثِ شعری لاهوتی، که هنوز هم تدوین کاملی از آن نشده است، حجم قابل ملاحظه‌ای را تشکیل می‌دهد. می‌توان گفت که از این لحاظ او را یکی از بارآورترین شاعران نسل مشروطیت و پس از مشروطیت باید به حساب آورد. لاهوتی در هرکدام از قوالبِ شعر کهن پارسی، با اسلوب ویژهٔ خویش و زبان و لحنِ مخصوص به خود، شعرهایی دارد که در میان آن نمونه‌ها دست‌کم چند شعرش بر سرِ زبان‌هاست از قبیل قصیدهٔ زیبای:

تا چند کنی گریه　بر مسندِ نوشروان　در کاخِ «کرِمْل» ای دل　اسرارِ نهان برخوان

که نظیرهٔ بدیع و زنده‌ای است برای قصیدهٔ معروفِ «ایوان مداین» خاقانی شروانی و لاهوتی با دمیدن روحِ انقلابیِ خویش در آن، طوری سخن گفته است که در برابرِ آن شاهکار حیرت‌آور و بی‌همتای قرون، که هیچ سخنوری به مقابلهٔ با آن نتوانسته است برخیزد، احساس شرم نمی‌کند، بلکه ضعف‌های فنّی و کمبودهای بدیعی خویش را، با بخشیدن خونِ گرم زندگی و آفریدنِ فضای نو، جبران کرده است یا مخمّس زیبای «ایران من» که بدین‌گونه آغاز می‌شود:

بشنو آوازِ مرا از دور ای جانانِ من

که در آن خونِ وطن‌پرستی و ایران‌دوستی موج می‌زند و اگر از بعضی بندهای تبلیغی و

تحمیلیِ آن صرفِ‌نظر شود، هنوز هم یکی از زیباترین شعرهای ملی و میهنی قرن ماست. در دیوانِ او از این‌گونه قصاید و مخمّس‌ها کم نیست و به‌خصوص غزل‌های لطیف «عاشقانه» و «سیاسی» که هنرِ غالب و چم و خمِ اصلیِ کارهای اوست؛ او چندان غزل برجسته در این دو حال و هوا سروده است که هرقدر ملاکِ انتخاب را سخت‌گیرانه در نظر آوریم، باز هم باید غزل‌های بسیاری از او انتخاب کنیم. رباعی‌ها و دوبیتی‌های لاهوتی نیز لطف و طراوتِ خاصِ خود را دارد.

در قلمرو شعرهای غیر سنّتی نیز تجربه‌های او، غالباً، با توفیق همراه است. در مجموع، می‌توان گفت که مقدار قابل ملاحظه‌ای شعرِ خوب خواندنی و ماندنی، می‌توان از میراثِ شعری او برگزید، شعرهایی ساده و عاشقانه مانندِ این شعر:

با یادِ تو خوابم بُرد، در خواب تو را دیدم　　از پنجره‌ام تابید مهتاب، تو را دیدم
شادان مژه بگشودم، بگریختی از چشمم　　از درد فشاندم اشک، در آب تو را دیدم

هر قدر لاهوتی از حزب و سیاست‌های خاصِ حزبی فاصله می‌گیرد شعرش، چه شعرهای اجتماعی و سیاسی‌اش و چه شعرهای عاشقانه‌اش، لطفی و تأثیری خاص می‌یابد. در آنجا که به‌مسائل سیاسی روز و دستورالعمل‌های حزبی می‌پردازد، خواننده را آزار می‌دهد. شاید اگر لاهوتی خود امروز زنده بود، برگزیده‌ای از شعرهای غیر حزبی خود فراهم می‌کرد و آن شعرهای حزبی را به‌فراموشی می‌سپرد و به‌یاری همان شعرهای غیر حزبی، شاعری برجسته و ممتاز می‌شد و در ردهٔ گویندگان بزرگ عصرِ خویش قرار می‌گرفت؛ همچنان که اکنون نیز هست.

رسم و رهِ آزادی یا پیشه نباید کرد
یا آنکه ز جانبازی اندیشه نباید کرد

فرّخی یزدی

نخستین شاعرِ مشروطیت که من با او به‌گونه‌ای تصادفی، در خُردسالی و نوجوانی آشنا شدم فرّخی یزدی بود. داستان این آشناییِ تصادفی را بارها در کلاس درس برای دانشجویانم نقل کرده‌ام و گویا یک بار هم در مصاحبه‌ای یا نوشته‌ای به‌آن اشارت داشته‌ام. قضیه از این قرار بود که من هرگز به‌مدرسه (دبستان و دبیرستان) نرفته بودم؛ در خانه و مکتب و بعد هم مدرسهٔ طلبگی درس خوانده بودم و طبعاً با کتاب‌های درسی ابتدایی و دبیرستان ــ که هم‌بازی‌های من با آنها سر و کار داشتند ــ هرگز سر و کار نداشتم. یک روز کتاب پسر همسایه‌مان که هم‌سن و سال و هم‌بازی من بود در منزلِ ما جا ماند و من برحسبِ تصادف شروع کردم به‌ورق زدن آن کتاب که گمانم کتاب اول یا دوم دبیرستان بود و در میان شعرها و آثاری که در آن کتاب آمده بود، قطعه‌ای بود از یک ترکیب‌بند فرّخی سیستانی دربارهٔ بهار. خواندنِ این قطعه شعر مرا، در آن سن و سال، شدیداً تحت تأثیر قرار داد. الآن که به‌عللِ روحی این تأثیر می‌اندیشم، دلیل روشنی برای آن همه تأثیر در آن روزگار نمی‌یابم؛ این قَدَر می‌دانم که سخت شیفتهٔ آن شعر شده بودم. روز بعدش تصمیم گرفتم به‌هرقیمتی هست بروم و دیوان این شاعر را پیدا کنم. هرچه عیدی داشتم همه را برداشتم و به‌تمام کتابفروشی‌های شهرمان، به‌ویژه آنها که دور حرم بودند و با مرحوم پدرم دوست و آشنا و بیش و کم مرا هم می‌شناختند، مراجعه کردم؛ هیچ کدام دیوان فرّخی سیستانی نداشتند تا رفتم به خیابان شاهرضا به کتابفروشیِ باستان، از جوانی که در آنجا به‌مشتریان پاسخ می‌داد جویا شدم. نگاهی به‌من که بچهٔ ۱۲-۱۳ ساله‌ای بودم انداخت و گفت: پسرجان! دیوان فرّخی سیستانی می‌خواهی چه کنی؟ گفتم می‌خواهم بخوانم. گفت: این شاعر، مداحِ سلاطین ظالمِ قدیم بوده است و

قیمت دیوانش هم گران است (و قیمتی را هم، مثلاً بیست تومان، کمتر یا بیشتر، برای آن گفت) امّا من یک دیوان فرخیِ دیگری به تو می‌دهم که در راهِ آزادی مردم ایران کشته شده و شعرش را برای وطنش گفته است و قیمت دیوانش هم سه تومان است. رفت و دیوان فرّخی یزدی را آورد گذاشت جلوِ من. عالَمِ بچگی بود و من هم تحتِ تأثیر حرف‌های آن جوان، که حالا می‌فهمم دارای گرایش‌های چپ و رادیکالِ آن سالهای حوالیِ کودتای انگلیسی‌ها علیه مصدق بود قرار گرفتم. سه تومان دادم و کتاب را برداشتم از دَرِ کتاب‌فروشی باستان تا منزل‌مان در خیابان تهران، همین طور که می‌رفتم و مقدّمهٔ حسین مکّی را می‌خواندم، لحظه به لحظه مسحورِ زندگی و شعرهای فرخیِ یزدی می‌شدم و به‌خانه‌مان که رسیدم مقدّمه و مقداری از شعرها را خوانده بودم و به‌خصوص اولین غزل دیوان را:

گلرنگ شد در و دشت از اشکباریِ ما　　　چون غیرِ خون نبارد ابرِ بهاریِ ما

این آشناییِ تصادفی با شعر فرّخی یزدی روی بسیاری از مسائل ذهنیِ من، در آن عالَمِ بچگی شدیداً اثر گذاشت. هنوز هم بعد از چهل و پنج سال یا بیشتر، می‌توانم بگویم که تأثیر فرّخی یزدی را بربسیاری از شعرهای خودم غیرمستقیم نمی‌توانم انکار کنم. شاید به‌ظاهر کوچک‌ترین ارتباطی میان هیچ شعر من و هیچ بیتی از او نباشد، ولی غیرمستقیم می‌توانم با اطمینان بگویم که سخت از او تأثیر پذیرفتم. فرّخی یزدی همیشه در نظرِ من احترامی خاص دارد و در جمعِ شاعران مشروطیت او را از صدرنشینان می‌دانم؛ غزلِ سیاسی را شاید بهتر از همهٔ معاصرانش گفته باشد. به‌لحاظِ زبان شعر، در غزلِ او سلامتی دیده می‌شود که عارف و عشقی و دیگران ندارند. البته غزل‌های سیاسی بهار از استحکام خوبی برخوردار است ولی در قیاس با غزلِ سیاسی فرّخی قدری به‌لحن قصیده نزدیک‌تر است، امّا فرّخی از ابزارهای غزل برای القاء مقاصد سیاسی خودش، چه در حوزهٔ تبلیغ سوسیالیسم و چه در مبارزه با فاشیسم و دیکتاتوری رضاشاه، حقّاً توفیق بزرگی داشته است.

در میان شاعران مشروطیت فنِ غالبِ فرّخی، غزل است. عارف بیشتر به‌تصنیف‌های خود شهرت یافته و بهار به‌قصایدش و عشقی به‌هجوها و طنزهایش، ایرج به مثنویّاتش و سیداشرف به لحن عامیانهٔ مستزادها و ترکیب‌بندهایش ولی فرّخی و شاید هم لاهوتی

ظاهراً سرایندگان بهترین غزل‌های سیاسی هستند. از آنجا که لاهوتی به دیگر انواع شعر از جمله قوالبِ نو نیز توجّه داشته می‌توان گفت که شاخص‌ترین غزل سیاسی دوران مشروطیت از آنِ فرّخی یزدی است. فرّخی دو نوع غزل دارد، بلکه می‌توان گفت سه نوع: نوع اول غزل‌هایی است که با تمامِ اجزا و عناصر غزل عصرش ساخته شده است همان تم‌ها و موتیوهای رایج در غزلِ سبکِ عراقی و گاه با ملایمات نازکی از حدود معتدلِ سبک هندی. نوع دیگر غزل‌های صرفاً سیاسی آشکار است، مثل «آن زمان که بنهادم سر به‌پای آزادی» که خودِ ردیفِ شعر، سیاسی بودن آن را تبلیغ می‌کند. نوعِ سوم غزل‌هایی است با اجزایی از عناصر غزلِ سنّتی و با تصرفاتی از جانبِ فرّخی که در آنها بیشتر زبان کنایه حاکم است و تعریضاتی دارد به‌اوضاع و احوالِ سیاسی عصر و بیش از هرچیز حاوی اعتراضاتی است به‌نظام حاکم و دیکتاتوری رضاشاه.

به‌نظرم هنر اصلیِ فرّخی در همین جا نهفته است؛ زبان غزلِ سنّتی در خدمت گوشه و کنایه‌هایی در اعتراض به‌اوضاع زمانه. مثل همان غزل بسیار زیبا و معروف او که در زندان قصر سروده است: «سوگواران را مجالِ بازدید و دید نیست» یا غزلِ «شب چو در بستم و مست از میِ نابش کردم».

شاید قدری غُلوّآمیز و روزنامه‌نویسانه جلوه کند و حمل براغراقِ شاعرانه شود اگر بگویم بعد از حافظ، هیچ کس غزلِ سیاسی را به‌خوبیِ فرّخی یزدی نگفته است ولی اگر قدری به سوابق کار و نمونه‌های موجود رجوع شود، این حکم چندان هم اغراق‌آمیز نیست. زبان غزلِ فرّخی، از زبان تمام اقرانش (عارف، عشقی، حتی لاهوتی) به اسلوب غزل سنّتی نزدیک‌تر است و از ضعف‌های فراوانی که در شعر عارف و عشقی دیده می‌شود برکنار. در سراسرِ دیوان فرّخی شاید چند موردِ محدود هم «ترکِ اولی» در مسائلِ دستوری زبان دیده نشود، در صورتی که در کمتر غزلی از غزل‌های عارف و عشقی هست که، غلطی فاحش، به‌لحاظ نحوی، صرفی یا عروضی دیده نشود؛ همچنین گاه اگر ضعفی یا شبههٔ ضعفی در شعرِ فرّخی دیده شود چنان با مهارت و لطافت، اتفاق افتاده که جز با چشمِ مسلّح قابل رؤیت نیست. از جمله مواردی که می‌توان بدان اشارت کرد، همان مطلع غزلِ بسیار معروف اوست:

شب چو دربستم و مست از میِ نابش کردم　　ماه اگر حلقه به در کوفت جوابش کردم

که در مصراع دوّم، «جادوی مجاورت» و موسیقیِ وزن و قافیه که ستّارُالعیوبِ شگفت‌آوری است، مانع از آن می‌شود که خواننده متوجّه شود «نحو زبان» قدری مخدوش است؛ در این حدودِ هفتاد سالی که از عمرِ این غزل می‌گذرد، ظاهراً تاکنون، کسی متوجّه این نکته نشده است که برطبقِ قواعد زبان و عُرفِ فارسیِ معاصر نیز، شاعر باید می‌گفت: «ماه اگر حلقه به‌در می‌کوفت جوابش می‌کردم.» برای آنکه از طیفِ مغناطیسیِ وزن و قافیه خارج شویم و ضعفِ دستوری مصراع دوم را دریابیم بهتر است همان ساختارهای نحوی را به‌معادل‌های آنها بَدَل کنیم و بگوییم «ماه اگر آمد، بیرونش کردم.» که در اینجا خواننده متوجّه می‌شود که باید گفته می‌شد «ماه اگر می‌آمد بیرونش می‌کردم» نه «ماه اگر آمد بیرونش کردم». دلیل این نقص این است که نه در فارسی قدیم (= صورتِ تاریخیِ زبان) و نه در فارسی معاصر (= صورتِ موجود زبان) هیچ کس این صورت را ــ که فرّخی به کار برده است ــ به کار نمی‌بَرَد. امّا در سراسرِ دیوان او، از این نوع غلط‌ها شاید به‌دشواری بتوان یافت:

گر نمی‌آمد چنین روزی کجا دانند خلق   در میان همگنان بی‌مثل و مانندیم ما

که برای توجّه به ضعفِ دستوری مصراعِ اول باید آن را تبدیل به ساختارِ نحوی مشابه آن کرد و گفت «اگر حَسَن نمی‌آمد حسین کِی داند که ...» در آن صورت متوجّه می‌شویم که باید گفته شود «گر نمی‌آمد چنین روزی کجا می‌دانستند» یا «کجا دانستندی» یا می‌گفت: «گر نیاید این‌چنین روزی کجا دانند خلق.»

غزل‌های صرفاً عاشقانه و کاملاً سنّتی فرّخی، هرچه باشد، در ردیف غزل‌های خوبِ آن دورهٔ تاریخی است (از قبیل این غزل: ما مست و خراب از میِ صهبای الستیم) و غزل‌های سیاسیِ آشکار و صریحِ او نیز ــ که گزارش وقایعِ تاریخیِ عصر است و صورتِ منظوم حوادث را دارد ــ در حدِّ اشارهٔ به‌تاریخ عصر، می‌تواند موردِ ارزیابی قرار گیرد، امّا غزل سیاسیِ کناییِ او که گاه تمام ابیات و گاه ابیاتی از یک غزل، دارای چنین اسلوبی است، حقّاً در تاریخ شعر فارسی خواهد ماند.

فرّخی اگر وقایع شهریور ۱۳۲۰ و سقوط دیکتاتوری رضاشاه را می‌دید بی‌گمان در شعرش تحوّلی بزرگ روی می‌داد و شاهکارهای درخشانی به‌وجود می‌آورد، زیرا فضای سیاسی بعد از شهریور، خلاّقیّتِ شعری او را بارور می‌کرد؛ امّا او دو سال قبل از

آن واقعه، در زندان قصر در سال ۱۳۱۸ به‌گونهٔ بی‌رحمانه و ناجوانمردانه‌ای ــ که شیوهٔ آن نظام بود ــ با تزریق آمپول هوا، توسط پزشک زندان، به‌شهادت رسید.

اهمیّت تدوینِ مجدّدِ دیوان فرّخی یزدی و پیداکردنِ شأنِ نزولِ یکْ‌یکِ شعرهای او، با مراجعه به‌روزنامه‌های عصر، و بیش از همه روزنامهٔ طوفان، امری است که یادآوری آن را در اینجا ضروری می‌دانم و پیشنهاد می‌کنم که یک رسالهٔ دکتری در رشتهٔ ادبیات فارسی دربارهٔ تدوین علمی دیوان او و تحقیق در مقام شاعری وی توسط یکی از دانشجویان باهمّت و باحوصله نوشته شود. در چنین تحقیقی مراجعه به‌تمام اسناد عصر و پرونده‌های شهربانیِ آن دوره و کتاب‌های خاطرات (مثلاً خاطرات سید محمد کَمَره‌ای) ضرورت دارد.

برگردیم به‌قلمروِ شاعری فرّخی و اسلوبِ غزل‌سراییِ او: مهمترین موضوعِ این غزل‌ها، نکوهش سرمایه‌داری و تشویق زحمت‌کشان به‌ایجاد حزب و اتّحاد است و این‌که:

دولتِ هرمملکت در اختیارِ ملّت است — آخر ای ملّت! به‌کف کی اختیار آید تو را؟
پافشاری کن حقوق زندگان آور به‌دست — ورنه همچون مُرده تا محشر فشار آید تورا

و نقدِ سرمایه‌داری:

شد سیه روزِ جهان از لکّهٔ سرمایه‌داری — باید از خون شُست یکسر باختر تا خاوران را
انتقامِ کارگر ای کاش آتش برفروزد — تا بسوزد سر به سر این تودهٔ تن‌پروران را

و به‌راستی که در این گونه سخن گفتن فرّخی برهمهٔ اقرانش سرآمد است:

در کفِ مردانگی شمشیر می‌باید گرفت — حقِّ خود را از دهانِ شیر می‌باید گرفت
حقِّ دهقان را اگر ملاّکْ مالک گشته است — از کفَش بی‌آفتِ تأخیر می‌باید گرفت
بهرِ مشتی سیر، تا کی یک جهانی گرسنه؟ — انتقامِ گرسنه از سیر می‌باید گرفت

در غزل سیاسی فرّخی تمام مسائل روشنفکریِ عصر، انعکاس دارد از قبیلِ نقشِ روشنفکران و اهمیّت آراء عمومی:

در دفتر زمانه فتد نامش از قلم — هرملّتی که مردمِ صاحب قلم نداشت
در پیشگاه اهلِ خرد نیست محترم — هرکس که فکرِجامعه را محترم نداشت

تا رابطهٔ میان رشد و آبادانی و مسألهٔ دمکراسی:

جز به‌آزادیِ ملّت نبود آبادی   آه اگر مملکتی ملّتِ آزاد نداشت

و طبقِ معمولِ اندیشهٔ روشنفکران عصر، «شرق» را بهشت موعود دیدن و «غرب» را منشأ تباهیِ بشریّت. ببینید با همان ابزارِ غزل سنّتی و در ضمن ابیاتی که معیار جمالیِ آن را همان معیارهای غزلِ کلاسیک فارسی از قبیل موتیو «مژه و چشم» و «شب و روز» و «ماه و خورشید» و تقابلِ رنگ‌های سپید و کبود و زرد و سرخ تشکیل می‌دهد، چه می‌گوید:

تاخت مژگانِ تو بر ملکِ دل از چشمِ سیاه   چون سویِ شرق به فرمانِ قضا لشکرِ سرخ
شبِ ما روز نگردد ز مَهِ باختری   تا چو خورشید به خاور نزنیم اخترِ سرخ
فرّخی، رویْ سپید، آنکه برِ چرخِ کبود   با رخِ زرد ز سیلی بُوَدش زیورِ سرخ!

که حَقّاً تمامِ حرف‌های موردِ نظرش را به‌زبان غزلِ سنّتی فارسی ادا کرده است و با تداعی‌های نو در عرصهٔ تم‌ها و موتیوهای غزل سنّتی فارسی، خوانندهٔ خویش را به‌سوسیالیسم و برافکندنِ نظام سلطنت، بدین گونه دعوت می‌کند:

با داس‌وچکش کُن محو، این خسروی ایوان‌را   چون کوه کَنی هر روز با تیشه نباید کرد[1]

فرّخی بسیاری از امکاناتِ هنری غزلِ فارسی را در خدمتِ معانیِ سیاسی مورد نظر خویش درآورده است و در این زمینه کارش چشم‌گیر است:

شهری که شه و شحنه و شیخش همه مستند   شاهد شکند شیشه که بیمِ عسسی نیست

یا:

شهرهٔ شهرم و شهریّه نگیرم چون شیخ   که برِ شحنه و شه کوچک و تحقیر شوم

او به‌عنوان یک سوسیالیستِ وطن‌پرست برجستهٔ عصر، ضمن اینکه نگران ایران و مصائب ایران است، از اینکه در جهان پیرامونش چه می‌گذرد هرگز غفلت نمی‌ورزد و در ضمن ابیات غزلی که به‌ظاهر کاملاً عاشقانه است، از شهدای انقلاب سوسیالیستی چین، یاد می‌کند:

زَهری که ز سرمایه به کف داشت توانگر   در کامِ فقیران به‌دمِ بازپسین ریخت
هر قطره شود بحری و آید به‌تلاطم   این خونِ شهیدان که به نزهتگهِ چین ریخت

---

۱. در دیوان: «با داس و چکش کن مست این خسروِ دیوان را» آمده ولی من نمی‌دانم چرا به این صورت در حافظه دارم.

فرّخی بسیاری از «مفاهیم» جامعه‌شناسیکِ مارکسیستی را در غزلِ خویش به‌زبان روشنفکران عصر بیان کرده است. مثلاً «منفعتِ صنفی» به‌جای «منافعِ طبقاتی»:

با منفعتِ صنفيِ خود فرّخی امروز　　خود درصددِ کشمکشِ فقر و غنا نیست

یا «جنگ صنفی» به جای «نبردِ طبقاتی» و «کشمکش فقر و غنا»:

توده را با «جنگِ صنفی» آشنا باید نمود　　«کشمکش» را برسرِ «فقر و غنا» باید نمود

در صفِ «حزب فقیران» اغنیا کردند جای　　این دو صف را کاملاً از هم جدا باید نمود

که این اصطلاحات در آن روز، با داشتنِ سوابقِ سنّتی در زبان فارسی، از طریقِ شعر او و امثال او، مفهوم سوسیالیستی عصر را به‌خود گرفته‌اند. شاید اگر با همین شیوه، این گونه مفاهیمْ واردِ فرهنگِ سیاسیِ ما می‌شد در میان عامهٔ اهل فکر و دردمندان جامعه تأثیری عمیق‌تر به‌جای می‌نهاد.

غزل‌های سیاسی فرّخی که بخش اعظم شعر او را تشکیل می‌دهد لبریز است از مفاهیم وابسته به‌حوزهٔ دمکراسی و سوسیالیسم و او حقّاً، در شرایطِ عصرِ خویش، این گونه مفاهیم را به‌زبان غزل بهتر از هرکسی عرضه کرده است.

امروز، نظریه‌های شعری، تلقّیِ ما را از مفهوم شعر دگرگون کرده است و بعضی از ناقدان ادب تا بدان جا رفته‌اند که اگر شعر کوچک‌ترین ربطی با عقاید سیاسی و اجتماعی و اخلاقی و فلسفی و دینی پیدا کند، می‌گویند «شعر نیست. «نظم» است»؛ بی‌گمان این گونه نظریه‌ها هم عمر درازی نخواهد کرد، همچنان که تلقّی فرّخی و معاصران او از مفهومِ شعر، عمر درازی نکرده است. امّا در آن سوی همهٔ این حرف‌ها، هرخوانندهٔ فارسی زبانی که نسبت به‌ایران و آزادی ایران و انسانیّت و رنج‌های بشر در طول تاریخ از خود حسّاسیّتی داشته باشد، وقتی زندگی و شعرِ فرّخی یزدی را مطالعه کند از همدلی با او، ناگزیر خواهد بود و هنر چیزی جز همین «برانگیختگی همدلی‌ها» نیست، با این تبصره که این همدلی‌ها، امری است دارای شدّت و ضعف و به‌تعبیرِ حکمای قدیمِ خودمان «ذاتِ مراتب تشکیک».

اگر فرّخی یزدی را شجاع‌ترین شاعرِ عصرِ خویش بنامیم چندان از جادهٔ انصاف به دور نیفتاده‌ایم شاعری که در اوج دیکتاتوری رضاخان می‌گوید:

بود اگر جامعه بیدار درین دارِ خراب　　جای سردارسپه جز به سرِ دار نبود

فرّخی، موانعِ راهِ اجرای سوسیالیسم را در ایران و جهان به‌خوبی می‌شناخته و گویی «اکنونِ سوسیالیسم» را نیز در آینهٔ شعرِ خویش دیده است وقتی که گفته است:

اجرا نشد میانِ بشر گر مرامِ ما آجِل شود اگرچه به عاجل نمی‌شود
حق گر خورد شکست ز یک دسته بی‌شرف حق است و حق به مغلطه باطل نمی‌شود
زور و فشار و سختی و تهدید و گیر و دار با این رویّه حلّ مسائل نمی‌شود
تکفیر و ارتجاع و خرافات و های و هوی از این طریق طیّ مراحل نمی‌شود
یک ملک بی‌عقیده و یک شهر چاپلوس یا رب بلا برای چه نازل نمی‌شود!

یکی از تمایُزهای فرّخی از اقرانش، یعنی امثالِ عشقی و عارف و لاهوتی، در این است که با همه دلبستگی به‌سوسیالیسم، هرگز نسبت به‌دین و عقاید دینی جامعه ــ که در جوانی سخت بدان وابسته بوده و در شعرهای دورهٔ اول شاعری‌اش انعکاس دارد ــ هتّاکی ندارد. فرّخی ظاهراً هیچ‌گاه رابطهٔ خود را با عقاید دینی قطع نکرده و از آنهایی نبوده است که تنها مانع راهِ تحقّق سوسیالیسم را اندیشه‌های الاهیّاتی بشر می‌دانند و از آن سوسیالیست‌های «روسوفیل» هم نبوده است:

ما زادهٔ کیقباد و کیکاووسیم جان باختگانِ وطنِ سیروسیم
در تحتِ لوایِ شیر و خورشید، ای لُرد آزاد ز بندِ انگلیس و روسیم

از غزل‌های فرّخی که بگذریم، مهمترین بخشِ شعرهای او را رباعی‌های او تشکیل می‌دهد. بخش عظیمی از این رباعی‌ها را فرّخی برای درجِ در روزنامهٔ طوفان و به‌مناسبتِ حوادث روز سروده است و امروز با گذشتِ زمان و به‌فراموشی سپرده شدن آن حوادث، آن شعرها نیز کارایی خود را از دست داده‌اند، مثل هرشعری از این گونه؛ امّا در میان آن رباعی‌ها هنوز رباعی‌های خواندنی و دلاویزی می‌توان یافت که همیشه می‌تواند ذوق فارسی زبانان را حلاوت بخشد زیرا با هیچ واقعهٔ خاصی گره‌خوردگی ندارد، خواه وصفِ طبیعت باشد مانند:

امسال بهار جشنِ میخواران است اطرافِ چمن نشیمنِ یاران است
از دولتِ ابر و باد و بارانِ بهار گلزار شکوفه ریز و گلباران است

خواه اندیشه‌های رایج در شعرِ سنّتی فارسی، نظیر این رباعی:

در کعبه خطاکار خطابم کردند از بُتکده، رندانه، جوابم کردند

آباد شود کوی خراباتِ مغان　　کانجا، به یکی جُرعه، خرابم کردند

یا این رباعی:

یک چند به مرگ، سخت‌جانی کردیم　　رخساره به سیلی ارغوانی کردیم
مُردَن مُردَن گذشت ما را عمری　　مَردُم به گمان که زندگانی کردیم

خواه شکایت از زمانه، نظیر:

هرکس که چو گل درین چمن یک‌رنگ است　　با خار، به پیشِ باغبان، همسنگ است
دلتنگیِ غنچه در چمن تنها نیست　　برهرکه نظر کنی چو من دلتنگ است

دعوت به تعالی و رشدِ ملّی، اندیشه‌ای که در عصرِ او، مورد توجّه اهل ادب و هنرمندان بوده و بعدها به‌کُلّی از حوزهٔ تفکّر ایشان زدوده شده و نوعی ادبیات تسلیم را تحمیل کرده است:

دنیای ضعیف‌کُش که از حق دور است　　حق را به‌قوی می‌دهد و معذور است
بیهوده سخن ز حق و باطل چه کنی؟　　رو زور به‌دست آر که حق با زور است

و این اندیشه را در شعرهای ایرج، «هرقوی اوّل ضعیف گشت و سپس مرد»، و در شعرِ بهار، «لازم اگر شد متعدّی شویم»، و دیگران هم می‌توان دید و یکی از شاعران نسلِ بعد از ایشان گفته است:

برو قوی شو اگر راحت جهان طلبی　　که در نظامِ طبیعت ضعیف پامال است[1]

فرّخی اگرچه به‌اندازهٔ بهار گرایش‌های ملّی ندارد، امّا حسِ ایران‌دوستی و حتی ایران‌پرستیِ او چشم‌گیر است و با همهٔ تمایلی که به سوسیالیسم ــ که بعضی جهان‌وطنی بودن را از لوازم آن می‌دانسته‌اند ــ دارد، همواره نگران ایران است و تصور می‌کنم اختلافِ او با جناحِ فکری بهار در این بیت از یک رباعیِ او خلاصه شده است:

تو در طلبِ حکومتِ مقتدری　　ما طالبِ اقتدارِ ملّت هستیم

---

۱. این شعر از گلشن آزادی، شاعر خراسانی است. برای تمام غزل بنگرید به شعر امروز خراسان، ۵۴.

ای مصدّق تو را ثنا خوانم
گرچه برهم‌زنِ سنا دانم
ای مصدّق که مردِ مردی تو
با دَد و دیو در نبردی تو

فروزانفر و شعر

اگرچه به گفتهٔ جلال‌الدین رومی «در اگر نتوان نشست»، اما با این‌همه، اگر از استاد فروزانفر فقط همین مجموعهٔ موجود اشعار باقی مانده بود و آن‌همه تحقیقات بی‌همتایِ عرفانی و ادبی به نام او ثبت نشده بود، او بسی شاعرتر از این می‌بود که اکنون هست؛ یعنی بیشتر از این به شاعری شناخته می‌شد که اکنون شناخته می‌شود. جای تأسف اینجاست که اگر از شاعران هم‌نسل و هم‌روزگار او، در همان شیوه‌ای که حال و هوای استادان کهن است، بخواهیم پنج شش نفر انتخاب کنیم، شاید کمتر کسی او را در میان آن گروه نام ببرد، اما در حقیقت او یکی از دو سه شاعر بزرگی است که در آن اسالیب شعر گفته‌اند.

اگر از بهار که یک استثناست ــ و معیارِ سنجش او بافتِ تاریخی یک نسل و یک قرن نیست و باید او را در زنجیرهٔ تاریخ هزار و دویست سالهٔ شعر فارسی و با بزرگانی از نوع منوچهری و فرّخی و مسعود سعد و خاقانی و ناصر خسرو مقایسه کرد ــ بگذریم و نگاهی بیفکنیم به‌نام‌های دیگری که در پیرامونِ نام فروزانفر، در گلچین‌های شعری آن روزگار، تکرار شده‌اند؛ یعنی در میان نام‌هایی از نوع یاسمی و فرّخ و صورتگر و یغمایی و بزرگ‌نیا و ده‌ها تن دیگر، فروزانفر به‌لحاظِ کیفیّت شعر، از هیچ کدام اینان کم ندارد و اگر ملاک را ــ که نزدیکی به‌لحن و اسلوب استادان خراسانی است ــ فراموش نکنیم، او را از همهٔ اینان تواناتر و برجسته‌تر می‌یابیم. با این‌همه جای شگفتی است که بعضی از اینان در ذهن و ضمیر علاقمندان آن نوع شعر، مقامی بس فراتر از او یافته‌اند؛ در حالی که وی از غالبِ آنان پایگاهی والاتر دارد.

دشمنِ طاووس آمد پَرِّ او. شهرت جهانی و اعتبار چشمگیر و استثنایی فروزانفر، در

قلمرو تحقیقات ادبی و عرفانی، در طول پنجاه سال از عمر هفتاد و چند ساله‌اش، سبب شده است که این بخش از حیات معنوی او، به‌کلی فراموش شود. همچنان که سیاستمداری وثوق‌الدوله، مانع شهرت او به‌شاعری است، در حالی که او یکی از شاعران برجستهٔ عصر خویش است. فروزانفر خود نیز به‌این امر کمک می‌کرد، از اینکه به عنوان شاعر از او سخن بگویند، یا در محافلِ ادبی به‌عنوان شاعر حاضر شود یا شعری به‌مطبوعات عرضه کند، پرهیزی عجیب داشت. وقتی کتابِ شعر امروز خراسان را ــ که در آن نمونه‌های شعر او نیز چاپ شده بود ــ در پاییز ۱۳۴۴ تقدیم محضر او کردم، هفتهٔ بعد در کلاس درس، با همان لحن مخصوص، روی به‌من کرد و گفت: «شفیعی، دیشب تا صبح، سرم درد می‌کرد. این کتاب مرا به گذشته‌های دور برد. با دیدن شعرهای خودم به‌عالمی رفتم. ما می‌توانستیم شاعر بزرگی شویم، اما تحقیقات و گرفتاری‌ها ما را از آن بازداشت. با ما از گذشته سخن مگوی!».

علّتِ اینکه به گفتهٔ خودش، به‌پایگاه شایستهٔ خویش در شعر نرسیده بود، ظاهراً همین بلای تحقیقات بود که از دو سوی او را از این موهبت باز داشته بود؛ یکی آشنایی عمیق با میراث عظیم شعر فارسی و گنجینهٔ سرشار آن که در هرقرنش بزرگواری بوده و در هرشهر و روستایش گاه، چندین شاعر و سخنور خفته است؛ چندان که آشنایان به‌تاریخ ادبیّات را به‌شگفتی وا می‌دارد و طبعاً میدان هرگونه تلاشی را برصاحبان ذوق، تنگ می‌کند و دیگر اینکه جست و جو در حوزهٔ مطالعات عرفانی و تحقیقات ادبی، فرصتی برای او باقی نگذاشته بود تا در حال و هوای شعر زندگی کند.

از همهٔ اینها که بگذریم شاعری نوعی رهایی از قید و بندهاست که او به‌شدّت پایبند آن قید و بندها بود. از مشغله‌هایی مانند ریاست دانشکدهٔ الاهیات بگیر بیا تا سناتوری و ریاست کتابخانهٔ سلطنتی. منکرِ این حقایق شدن، مشکلی را حل نمی‌کند. بیهوده نیست که می‌گوید:

ولیکن ز هَر دَر، مرا شغل‌هاست — که بگذشت نارم همی زیدرا
نیارم برآوردن آوا، که چرخ، — فرو بُرده در حنجرم خنجرا

فروداشت کردم که برداشت نیست   سزاوارِ این زخمگین، حنجرا[1]

از این سه مانع بزرگ ـ که برسر راه شاعری او قرار داشته ـ بیشتر مانعِ سومْ مانعِ اصلی بوده وگرنه بهار نیز در حوزهٔ تحقیقات ادبی دستاوردی اندک ندارد و حاصل کار او به عنوان یک محقق چیزی نیست که بتوان سرسری از کنارش گذشت. هیچ کس نمی‌تواند مقام بهار را به‌عنوان یک محقق خلاّق کمتر از اقرانش ـ که عبارت‌اند از کسروی و قزوینی و دهخدا ـ بداند. تنها تفاوتی که در این چشم‌انداز میان بهار و فروزانفر وجود دارد، این است که بهار، تحقیقات ادبی را گذرگاهی برای کمال بخشیدن به‌هنر شاعریش تلقّی می‌کرد و فروزانفر برای تحقیقات اصالت قایل بود. تحقیقات برای بهار وسیلهٔ شاعری بود و برای فروزانفر هدف. از سوی دیگر مسألهٔ آشنایی با گذشتهٔ ادبی، برای یک شاعر صاحب استقلال و سبک، نه تنها مانع رشد و بالیدن نیست بلکه شاید یکی از عوامل و شاید تنها عامل، در تعالی هنر باشد. چنان که در این مورد نیز بهار بیشترین بهره را از تجارب قدما برده است و به‌گفتهٔ خودش در بیست سالگی:

بیست ساله شاعری با چشم‌های پرفروغ   جز من اندر خاوران معروف و نام‌آور نبود
اندر این دوران نبود اندر دواوین عجم   ز اوستادی شعر خوبی کان مرا از بر نبود[2]

پس باید گفت: مانع اصلی فروزانفر، در مسیرِ شاعریش بیشتر مشغله‌های سیاسی و اداری و «عناوین» او بوده است؛ چیزی که از آغاز نوجوانی و گرفتن لقب «بدیع‌الزّمان» از حضرت اشرف قوام‌السّلطنه آغاز می‌شود تا سناتور انتصابی شدن او که مایهٔ اعتراض یکی از همکاران و هم‌نسلان او شادروان عباس اقبال آشتیانی گردید و قطعهٔ بسیار زیبای ذیل را سرود:

استاد یگانه، ای فروزانفر!   رفتی به‌سنا چه کار بد کردی
بودی تو کسی که فضل عالِم را   پیوسته به‌خلق گوشزد کردی
با خیل فرشته همنشین بودی   چون شد که هوای دیو و دد کردی؟
عاقل به‌خدا نکردی این سودا   کردی و زیان صد به‌صد کردی
آخر ز چه جفتِ نغمهٔ خربط   الحانِ لطیفِ بارید کردی

---

۱. «در پاسخ فرّخ»، صص ۱۱۰ و ۱۱۱ همین مجموعه.

۲. از قصیدهٔ «در پاسخ فرّخ»، دیوان بهار، ج ۱، ص ۳۷۳.

از دانش و از خـــرد شکســتی پشت تــا پشت بـــه‌دانش و خـــرد کــردی
چـــون بــافتی از هــنر هــمی دیــبا دیــبای چــنین چــرا نــمد کــردی؟
«خـود کـردن و عـیب دوسـتان دیـدن کاری‌ست که تو به‌دستِ خود کردی»[۱]

این وسوسهٔ سیاسی بودن، و تمایل به «سمِّ شکـرآلود و شـرابِ زهـرآگـین سـیاست»[۲] بی‌آنکه در ذاتِ او «شورش‌پژوهی»[۳] و جان و جگر و جسارتِ یک رَجُل سیاسی از نوع بهار باشد، بلای اصلی او بوده است. بهار در طول متجاوز از نیم قرن حضور ادبـی و سیاسیش در عرصهٔ تاریخ معاصر ایران، همواره در افت و خیز بود و زندگانیش متلاطم، چندان که به‌گفتهٔ خودش:

در عـــرصهٔ گـیرودارِ آزادی فرسود به‌تن درشت خـفتانم[۴]

و با این‌همه، هیچ گاه دست از آرزوی بهروزی ایران برنداشت و می‌گفت:

برخیزم و زندگی ز سر گـیرم وین رنجِ تن از میانه بـرگیرم
در عرصهٔ گیرودارِ بـهروزی آویز و جدال شیرِ نـر گـیرم[۵]

و در همین نقطه است که بهار، بهار می‌شود؛ یعنی بزرگ‌ترین قصیده‌سرای چندین قرن اخیر و یکی از سه چهار قصیده‌سرای بزرگ تاریخ هزار و دویست سالهٔ شعر دری. ولی فروزانفر هیچ‌گاه به‌مناسبت همان دغدغه‌های اداری و سیاسی نـخواست یـا نـتوانست شعرش را با جریان‌های اصلی زندگی و سرنوشت مردم ایران بیامیزد. در دایرهٔ همان پند و اندرزهای زیبای موروثی باقی مـاند و بسـیار هـم سـنجیده و سـخته سـخن گـفت و شعرهای اخلاقی و تعلیمی استواری، مناسب کتاب‌های درسی، سرود؛ شعرهایی کـه هیچ رنگی از روزگار شاعر ندارد و می‌تواند با همهٔ زیبایی و استواری کم‌نظیرش، متعلق به‌یکی از بزرگان قرن پنجم و یا ششم باشد. یک بار هم که براین وسوسه غالب آمد و شعرِ «تبریک به مصدّق» را سرود، حوادثِ روزگار چنان تند و خیزاب‌وار بر او تاختن کرد

۱. مجله یغما، سال سوم، شمارهٔ ۳، ص ۱۳۶.
۲. از تعبیر استاد فروزانفر، در ضمن مقاله‌ای دربارهٔ شادروان احـمد بـهمنیار کـرمانی، اسـتاد فـقید دانشگـاه تهران، نک: مجموعهٔ مقالات و اشعار فروزانفر، ص۲۹۶.
۳. دردا که از شورشگری، هستم به طبع اندر بری/ با پیری و با شاعری، شورش پژوهی کی سزد. نک: دیوان بهار، ج۱، ص۴۱۸.
۴. منبع پیشین، ص ۳۲۶.
۵. منبع پیشین، ص ۵۲۳.

که تا زنده بود از یادْکردِ نام و خاطرهٔ آن شعر به‌شدّت هراس داشت.

خطا بربزرگان گرفتن خطاست. نمی‌گویم عیب و می‌گویم ویژگی شعر و زندگی فروزانفر، در این بود که او مَثَل اعلای زندگی و هنر را در گذشته می‌جُست و به‌اکنون و آینده کمتر اعتقاد داشت. حتی اگر تمام دیوانش ستایش آینده باشد. این خصوصیت را در شعر معاصر ما، حتی بعضی از بزرگان نوپردازان نیز دارند. و برعکس، بعضی از گذشتگان و کلاسیک‌های بزرگ، نگاه به‌آینده دارند؛ حافظ و مولوی دو نمونهٔ برجستهٔ نگاه به‌آینده‌اند. حتی بهار، در همین روزگار ما، با اینکه مظهر کلاسیسم شناخته می‌شود،با همهٔ تعمّقی که در گذشته دارد، نگاهش به‌سوی آینده است:

دوران جوانمردی و آزادی و رادی — با دید شود چون شود این ملک برومند
ورزنده شود مردم و ورزیده شود خاک — از کوه گشاید ره و بر رود نهد بند
بر کار شود مردم دانشورِ پُرکار — نابود شود این گُرهِ لافزَنِ رند
ور زانکه نمانم من و آن روز نبینم — این چامه بماناد بدین طُرفه پساوند[۱]

البته فروزانفر در دو دههٔ واپسین عمرش، بیشتر در نظریه، وکمتر در عمل، به‌گونه‌ای پویا به جهان می‌نگریست. بارها از او شنیدم که می‌گفت: «گیرم شدی سعدی، وجود مکرری خواهی بود!» اما در عمل و به‌گواهی بیشترین نمونهٔ آثارش،کوشش او در این بوده است که فرّخیِ دیگری یا ناصر خسرو و خاقانی دیگری باشد.گرچه بدیهی است که «لا تکرارَ فی التجلّی». و درست گفت آنکه گفت: «در این رودخانه بیش از یک بار نمی‌توان شنا کرد.»

این نکته را نباید فراموش کرد که فروزانفر از آن ادیبانی نبود که در اثرِ ممارست در شعر دیگران، طبع نظمی حاصل کنند و در یکی از بحور عروضی کلماتی را کنار یکدیگر قرار دهند. او از نخستین روزهای کودکی و نوجوانیش شعر می‌سرود و حتی به‌لحاظ نبوغ ادبی خویش در دوران کودکی و نوجوانی مایهٔ شگفتی شاعران و استادان عصر بود. از شادروان محمود فرّخ خراسانی شنیدم که می‌گفت پدرم مرحوم میرزاآقای[۲] جواهری یکی از رجال برجستهٔ مشهد بود و منزل ما مَحَطِّ بزرگان ادبِ خراسان. هرکس از هرکجا

---

۱. منبع پیشین، ص۶۲۳.

۲. سیداحمد، مشهور به«میرزاآقا» و متخلّص به«دانا».

به مشهد مشرّف می‌شد، اگر از اهل فضل و ادب بود، به دیدارِ پدرم می‌آمد. منزل ما دیدارگاهِ شاعران و ادیبان عصر بود. در سالهایی که من در سن حدود بیست سالگی بودم، یک بار مردی روحانی و روستایی‌وار به‌دیدار پدرم آمد. پسری سیزده چهارده ساله نیز همراه او بود.[۱] بعد از مدّتی که حاضران از این سو و آن سوی سخن گفتند و اهل مجلس گرم التذاذ از شنیدن شعرهای حاضران بودند، آن روحانی روستایی‌وار، اشاره به‌پسرِ خویش کرد و گفت: «این آقاجلیل،[۲] پسر من هم شعر می‌گوید.» اهل مجلس و از جمله پدرم، در حدّی که مناسب تشویق نوجوانی سیزده چهارده ساله باشد، خواستار آن شدند که آن پسر هم چیزی از کارهای خویش عرضه کند. وقتی به‌او گفتند: «پس شما هم از شعرهاتان برای ما بخوانید.» بی‌درنگ، با همان لحن مخصوص و طنین مشخّص صدایش ــ که تا آخر عمرْ گفتارِ او را از گفتار دیگران ممتاز می‌کرد ــ گفت: «چه نوع شعری بخوانم؟ قصیده؟ غزل؟ قطعه؟ مثنوی؟ کدام یک؟» حاضران در شگفت شدند که نوجوانی سیزده چهارده ساله شعر می‌گوید و با همهٔ قوالب شعری آشناست. یکی از حاضران، شاید پدرم دانای جواهری، گفت: «قصیده بخوانید.» چون قصیده دشوارترین نوع شعر بود، آن هم برای نوجوانی سیزده چهارده ساله. آن پسر با همان لحن، پرسید: «از قصاید عربی‌ام بخوانم یا از قصاید فارسی‌ام؟» حیرت حاضران صدچندان شد و با ناباوری گفتند: «از هردو بخوان!» و او در آن مجلس دو قصیده از قصاید خویش را، یکی به‌زبان عربی و دیگری به‌فارسی خواند که در نهایت استواری و استحکام بود و مایهٔ شگفتی و درماندگی حاضران شد. مرحوم فرّخ می‌گفت: پدرم روی به‌من کرد و گفت: «ببین این بچهٔ سیزده چهارده ساله چه شعری دارد و چه مقامی در ادب یافته و تو در سن بیست سالگی چنین و چنانی.» مرحوم فرّخ می‌گفت: «تا سالها پدرم سرکوفتِ این نوجوان را به‌من می‌زد. و این نوجوان کسی نبود جز بدیع‌الزمان بشرویه، فروزانفر دوره‌های بعد.»

---

۱. سال تولّد استاد فروزانفر، ضبط‌های مختلف دارد، بنابراین تعیین سالشمار عمر او همیشه با چند سال اختلاف در محاسبه روبه‌روست.

۲. قبل از اینکه لقب «بدیع‌الزمان» جای نام اصلی او را بگیرد، نامش عبدالجلیل بوده و بعضی حسن نیز گفته‌اند. تخلّص شعری او «ضیا» بوده است.

فروزانفر به‌سائقهٔ چنین ذوق و نبوغی، در نخستین سالهای نوجوانی خویش از بشرویه به‌مشهد آمد و به‌حوزهٔ درس ادیب نیشابوری (متوفّی خرداد ۱۳۰۴هش) که بزرگ‌ترین مرکز ادبیِ خراسان، و شاید هم سراسر ایران آن روزگار بود، راه یافت. حلقهٔ درس ادیب، پرورشگاه ذوق و طبع همهٔ صاحبان استعداد آن عصر بوده است. هستهٔ مرکزی «دانشکده‌های ادبیات» در تاریخ فرهنگ ایران، بی‌هیچ گمان، حلقهٔ درس او بوده است. از همان حلقهٔ درس او بود که استادانی نظیر ملک‌الشعرای بهار، بدیع‌الزمان فروزانفر، سیّد احمد خراسانی، مدرّس رضوی، ادیب نیشابوری دوّم (محمدتقی)، دکتر علی‌اکبر فیاض، پروین گنابادی، ادیب طوسی و ده‌ها استاد و ادیب طراز اولِ نسل قبل به‌ظهور رسیدند و در تهران و شهرستان‌ها، چه در دانشگاه و چه در آموزش و پرورش (وزارت معارف) و دیگر مراکز فرهنگی، آموخته‌ها و اندوخته‌های ادبی خویش را بردوستداران و علاقمندان ادبیات عرضه کردند.

در حلقهٔ درس ادیب نیشابوری، که مرکز تجمع همهٔ ذوق‌ها و استعدادهای برجستهٔ آن روز خراسان و ایران بود، فروزانفر، در کمترین سن و سال، نسبت به‌اقران خویش، بیشترین درخشش و امتیاز را داشت و با اینکه حوزهٔ درس ادیبْ آراسته به‌وجود بسیاری استعدادهای ممتاز عصر بود، باز، فروزانفر سرآمدِ جملهٔ همدرسان خویش بود، چه در شاعری و چه در آگاهی از ادبیات فارسی و عربی.

هنگامی که پس از طی مدارج تحصیلی در محضر ادیب نیشابوری از خراسان به تهران آمد، باز هم آنچه در محافل ادبی تهران از او زبانزد خاص و عام بود شعر و سخنوری او بود. از بعضی بزرگان عصر، شاید شادروان استاد مَجدالعلای بوستان، شنیدم که آمدنِ وی به‌تهران بیشتر به‌تشویق شاهزادهٔ افسر، رئیس انجمن ادبی ایران و نمایندهٔ برگزیدهٔ حکومت در مجلس شورای ملی بوده است. تنها و تنها برای اینکه افسر می‌خواسته بود از فروزانفر، شاعری در مقابل بهار، بلکه برتر از بهار، علم کند و در گیرودارهای سیاسی خویش از آن سود بجوید.

می‌بینید که گرایش فروزانفر به شعر و شاعری، نخستین گرایش و غریزی‌ترین کشش زندگی او بوده است. از مدخل شعر و شاعری است که او به حوزهٔ تحقیقات ادبی (سخن و سخنوران) و سپس تحقیقات عرفانی (احادیث مثنوی و مآخذ قصص و شرح مثنوی) کشیده

شده است و چندان در این دو قلمرو پهناور فرهنگ ایران، مستغرق شده است که شعر و شاعری خویش را فراموش کرده است. در نتیجه امروز ما، از دستاورد آن نبوغ شعری ــ نبوغ شعری نوجوان سیزده چهارده ساله، که در دو زبان فارسی و عربی، قصایدش مایهٔ حیرت بزرگان عصر بود ــ مقدار بسیار اندکی آثار منظوم در اختیار داریم که اگر بخواهیم توزیع تاریخی این آثار را برسالهای عمر او در نظر بگیریم، سالی بیشتر از یک قطعه نسروده است، آن هم سخنی که به‌لحاظ کیفی، هیچ‌گاه ذوق و پسند متعالی شخص شعرشناسی مانند او را ــ که ناقد بزرگِ عصر ما و نکته‌سنج‌ترین ادبیّات‌شناس تاریخ سرزمین ماست ــ اقناع نکرد و چنان که یاد کردم، وقتی شعرهایش را در کتاب شعر امروز خراسان دیده بود، گفت: «با ما از گذشته سخن مگو، ما می‌توانستیم شاعر بزرگی شویم، ولی تحقیقات و گرفتاری‌ها مجال نداد!» منظور او از تحقیقات پیداست ولی قصدش از گرفتاری‌ها چیزی جز مشغله‌های اداری و سودای ریاست و تلاش برای سناتور شدن و امثال آنها نبود.

اگر فروزانفر به‌استادی دانشگاه تهران و سرودن شعر و تحقیق و تدریس و پرورش شاگردانی شایسته قناعت می‌کرد، ما امروز، هم شاعر بزرگی در حوزهٔ شعر کلاسیک داشتیم که آثار برجستهٔ بسیاری از نوع «صبحدم» و قصیدهٔ «سپیده...» و «یادگار غم» آفریده بود و هم تحقیقات ادبی بیشتری از جنس سخن و سخنوران و شرح مثنوی شریف، که بی‌هیچ گمان در این عصر هیچ کس از عهدهٔ ادامهٔ آنها برنخواهد آمد و در آینده نیز بسیار بعید به نظر می‌رسد.

دریغا که «استدراجِ سیاست» و «مکر» و «چشم‌بندی خدا» فرهنگ ما را از دستاوردهای دیگری از آن گونه محروم کرد و عمر و زندگی استاد، بیش و کم یا در کرسی مجلس سنا یا در غم فقدان آن یا پشت میز ریاست دانشکده و ریاست کتابخانهٔ سلطنتی سپری شد؛ کارهایی که در آن روزگار، یک سرهنگ بازنشسته آن را بسی بهتر از او از عهده برمی‌آمد.

با این‌همه فروزانفر، در حوزهٔ تحقیقات ادبی و عرفانی نه مقدّم داشت و نه تالی دارد. بُردنِ نام او در کنار نام بعضی از استادان و ادیبان دیگر، که فقط جبر همکاری و هم‌شغل بودن، آنها را در کنار او قرار می‌داد، واقعاً ظلمی است که تاریخ در حقِ او و حقِ نبوغ او

کرده است، به‌گفتهٔ بهار:

وین رنج عظیم‌تر، که در صورت   انـــدر شـــمرِ فـــلان و بـــهمانم[۱]

اما در شعر و شاعری، با اینکه قصاید او و در مجموع همهٔ شعرهایش، نمونه‌هایی از استوارترین وجوه زبان شعر کلاسیک فارسی را در عصر حاضر عرضه می‌دارد و از این لحاظ حتی، گاه، بربهار پیشی می‌گیرد، شعری نیست که او بتواند بدان ببالد و آن را نتیجهٔ ذوق و نبوغ ذاتی خویش به‌شمار آورد. اگر دیگری این شعرها را گفته بود، و هیچ کار دیگری جز این شعرها نداشت، بی‌گمان به‌عنوان یکی از شاعران بزرگ اسلوب کهن در عصر حاضر، شهرت یافته بود؛ اما این شعرها کوچک‌ترین پیوندی با نبوغ ادبی آن یگانهٔ زمانه و بدیع روزگار ندارد. تنها شعری از شعرهای او که به‌میان گروهی از خوانندگان و دوستداران شعر راه یافته همان قطعهٔ «تبریک به مصدق» است که تا حدّی خارج از اسلوب سخن‌سراییِ اوست و اگرچه هیچ جا چاپ نشد و فقط یکی دو بار، در همان روزهای سروده شدنش، از رادیو قرائت شد، باز در ذهن و ضمیر بسیاری از شعردوستانْ جایگاه خویش را محفوظ نگاه داشته است و غالباً دوستداران شعر کهن، در عصر حاضر، ابیاتی از آن قطعه را در حافظه‌ها دارند. من یقین دارم که پایگاه شعری هرشاعری، در تاریخ ادبیات این سرزمین بستگی دارد به‌میزان آنچه از ابیات و مصاریع او، در حافظهٔ اهل زبان و دوستداران شعر، رسوب می‌کند و این سوی و آن سوی، نام او را در خاطره‌ها زنده نگاه می‌دارد. این معیاری است فراتر از همهٔ معیارها. معیارِ معیارهاست؛ با این معیار، یک بار، از حافظهٔ خویش یا دیگران یاری بگیرید و پایگاه هریک از قدما یا معاصران را، از روی آن برآورد کنید. خواهید دید که این معیار خطاناپذیر است.

بی‌گمان بالاترین پایگاه فروزانفر در قلمرو تحقیقات ادبی و عرفانی است و در این پهنه، هیچ کسی را همتای او نداشته‌ایم. شاید کسانی بوده‌اند که بیش از او کتاب خوانده‌اند (مانند علامهٔ بزرگوار شادروان محمد قزوینی که بنیادگذار تحقیقات علمی در ایران معاصر است) یا بیشتر از او نسخهٔ خطی و عکسی دیده‌اند (مانند استاد بزرگ

---

۱. منبع پیشین، ص۳۲۵.

شادروان مجتبی مینوی)؛ امّا او در روشنای هوش سرشار خویش، در حوزهٔ تحقیقات، توانست به آفاقی دست یابد که دیگران یکسره از آن محروم بوده‌اند. به همین دلیل، تحقیقات فروزانفر در زبان فارسی، هیچ گاه کهنه نخواهد شد. بارقهٔ هوش او به کشف نکته‌ها و جست و جوی روابط بسیار پیچیدهٔ مسائلی پرداخته است که جز با گونه‌ای نبوغ بدان مسائل نمی‌توان دست یافت. سخن و سخنورانِ او هنوز هم بزرگ‌ترین تاریخ انتقادی شعر فارسی است که معاصران ما، از نوشتن یک فصل مانند آن (مثلاً فصل مربوط به خاقانی) هنوز عاجزند؛ با اینکه وی این کتاب را در سنین زیر سی سالگی و به‌هنگامی نوشت که جز تحقیقات شادروان علامهٔ قزوینی، در زبان فارسی کاری به‌شیوهٔ علمی انجام نشده بود. او برای نخستین بار نقد را از تعارف‌های رایج تذکره‌ها، که غالباً براساس شهرت‌های غلط استوار شده است، رها ساخت و هرشاعری را در پایگاهِ مناسب خویش قرار داد و این ارزیابی علمی را به‌قیمت مطالعهٔ سطر به سطر مجموعهٔ آثار هرکدام از شاعران و تأمل در یک یک کلمات ایشان به‌دست آورد، آن هم در سایهٔ هوشیاری و نبوغی که تاکنون همتای آن راکمتر شناخته‌ایم.

من در دورهٔ طلبگی و دانشجویی خود استادان بسیاری را دیده‌ام. غالباً آنها که محققان و علمای برجسته‌ای بودند، به‌جز چند تن، معلم‌های خوبی نبودند. بی‌حوصله و بسیار کم‌سخن یا وقت‌کش و بهانه‌جو برای فرار از مطلب اصلی، و آنها که معلم‌های شایسته‌ای بودند به‌جز برخی استثناها، غالباً فقط معلم بودند و از حدود اطلاعات رایج و مشترک نزد همگان کمتر فرا می‌رفتند و حرف‌های ایشان حرف‌هایی بود که در هرکتاب یا در هرکلاسی می‌توان آموخت. تنها و تنها فروزانفر بود (و شاید پس از او چند تن از شاگردانش) که هم محقق بی‌همتایی بود و هم معلم بی‌مانندی.

در طول قریب پنج سال شاگردی نزدِ او، که هرگز درسش را ترک نگفتم، یک مطلب مکرر یا مبتذل که از همگنان بتوان شنید، نشنیدم؛ حتی شوخی‌های او، احوالپرسی‌های او، چیزی به دانشجو می‌آموخت. حضور ذهن شگفت‌آور و تسخیرکنندهٔ او، به‌حدی بود که در مراحل نخست آشنایی و اولین دیدارها، بعضی افراد تصور می‌کردند که فروزانفر از مدت‌ها قبل، در نهان، هدیه‌ای، رشوه‌ای به‌شخصِ پُرسنده داده و از او خواسته است که «در فلان مجلس، یا در فلان کلاس، این سؤال را مطرح کن.» و خود از قبل پاسخ آن را

آماده کرده است. این صحنه وقتی هر روز و به سالها تکرار می‌شد، آن وقت به تمایز او از دیگران پی می‌بردی.

سراسر تاریخ ادب فارسی و تاریخ ایران دورهٔ اسلامی و تمام قلمرو عرفان ایرانی، میدان اطلاع عمیق و شگفت‌آورِ او بود. با این‌همه، از روی تواضع می‌گفت: «من از حملهٔ مغول به این سوی را نمی‌شناسم.» ولی اطلاعاتش در دوره‌های بعد از مغول هم حیرت‌آور بود. یادم هست وقتی در ۱۳۴۲ کتابچه‌ای در باب حزین لاهیجی، شاعر اواخر عصر صفوی فراهم آورده بودم و نسخه‌ای از آن را، در منزل شادروان محمود فرّخ به محضرش تقدیم کردم، در همان مجلس که کتاب را دریافت کرد، آنقدر در باب حزین اطلاعات درجهٔ اول ــ از شیوهٔ خطِّ او تا کتاب‌هایش و استادان و مسیر سفرها و زندگیش ــ به حاضران عرضه کرد که من در جایی به آن کیفیت و دقّت ندیده بودم.

شاید اشاره‌ای به‌مقام او در ترجمه، تکمله‌ای باشد براین دیدار از دور و شتابزده. اسلوب او در ترجمه، نمونه‌ای از دقت و روانی و استحکام و رعایت سبک بود. در مطالعهٔ ترجمه‌های او، هرگز احساس نمی‌کنید که ترجمهٔ یک اثر را در اختیار دارید. با این‌همه، اگر به‌متن اصلی مراجعه کنید از میزان دقت و امانت او در شگفت می‌شوید. با اینکه زندهٔ بیدار را می‌توان نمونه‌ای از یک متن ادبی و فلسفیِ کهن ــ که به شیواترین اسلوبی به فارسی ترجمه شده است ــ دانست، شاهکار فروزانفر در ترجمه، ترجمهٔ قرآنی است که از وی برجای مانده است.

در تابستان ۱۳۴۵ یک روز که در نیاوران به دیدارش رفته بودم و آن روزها توفیق مطالعهٔ نسخه‌ای از تفسیر سورآبادی را یافته بودم، از اهمیت این ترجمه و مقایسهٔ آن با بعضی ترجمه‌های قدیم قرآن کریم سخن گفتم و ترجمهٔ سورآبادی را به‌دقت و زیبایی ستودم. استاد لختی سکوت کرد و آنگاه گفت: «شفیعی، ترجمهٔ ما را ندیدی!» من در آن لحظه تصور کردم منظورش ترجمه‌هایی است که از بعضی آیات در خلال آثار خویش آورده و هرگز به گمانم نرسید که وی ترجمهٔ کاملی از قرآن کریم فراهم کرده باشد. بعدها در ۱۳۵۲ از آقای دکتر محمدامین ریاحی شنیدم که نسخهٔ کامل ترجمهٔ قرآن استاد فروزانفر به‌خط خودش در بایگانی وزارت فرهنگ و هنر موجود است و قرار است از طرف همان وزارتخانه منتشر شود. ولی با سفری که برای من پیش آمد، دیگر از

سرنوشت این ترجمه و کار نشر آن بی‌خبر ماندم. بعد از انقلاب، از بعضی دوستان و علاقمندان این گونه کارها، خواستار شدم که پروندهٔ این کتاب را در بایگانی آن وزارتخانه تعقیب کنند، ولی تا اکنون اطلاعی از سرنوشت آن ترجمه نیافته‌ام. بی‌هیچ گمان، ترجمهٔ فروزانفر از قرآن کریم، درست‌ترین و در عین حال دقیق‌ترین و روان‌ترین ترجمه‌ای خواهد بود که تاکنون به‌زبان فارسی انجام شده است. اگر ما روزی بخواهیم ترجمه‌ای مجاز یا نزدیک به‌رسمی[1] از قرآن به‌زبان فارسی داشته باشیم، شاید بهتر از آن نتوان یافت. این داوری من از طریق نمونهٔ آیاتی است که وی گاه در خلال بعضی آثارش، از قبیل شرح مثنوی شریف، داده است و از باب قیاس جزء به کل.[2]

دیگر از جلوه‌های استعداد او در این آفاق، ترجمه‌های منظومی است که از شاعران عرب زبان در خلال نوشته‌های خویش، به‌ضرورت موضوع، کرده است. غالباً چنان با بی‌اعتنایی این ترجمه‌ها را عرضه کرده است که خواننده متوجّه نمی‌شود که ترجمه کار نویسنده است، مثلاً در شرح مثنوی شریف[3] وقتی این بیت را، از حَلْبَةُ الکُمَیت، نقل می‌کند:

اَنــا و اَنتَ رضــیعا قـهوةٍ لَـطُفَتْ   عنِ العیان و رقّت عن مدیٰ القَـدَمِ
مـــابینَنا رَحِـــمٌ اِلاّ اِدارَتُـــها؛   و الکأسُ حُرمَتُها اولیٰ مِـن الرَّحِـمِ

این ابیات را در ترجمهٔ آن می‌آورد:

من و تـو بسـته‌ایـم عـهدِ مـدام   بـــاده نـوشیده‌ایـم از یک جـام
بـــاده‌ای ســالخورده‌تر ز فـلک   وز لطــافت بســانِ جـانِ مَـلَک
نزدِ آن کِش نصیبی از ادب است   حرمتِ‌می،قـوی‌تر از نسب است

و هیچ یادآوری نمی‌کند که گوینده کیست. پیداست که ترجمهٔ منظومی است که به‌هنگام نگارش به‌ذهنش رسیده است و برکاغذ نوشته. با این‌همه، بسیار استادانه و دلپذیر است و خاطرهٔ زیباترین ابیات اوحدی مراغی و حتی سنایی غزنوی را در ذهن خواننده بیدار

---

1. authorized.

۲. با پوزش از استاد محترم جناب آقای دکتر شفیعی کدکنی، خوب است در همین جا به اطلاع خوانندهٔ این متن برسانم که این بنده اکنون به تنظیم اوراق مربوط به این ترجمه از قرآن مجید مشغولم. خوش‌وقت خواهم بود که با انتشار این اثر، دیدهٔ مشتاقان بعد از سالها انتظار، به دیدار این ترجمه روشن گردد. ان شاء الله. (مجیدی)

۳. شرح مثنوی شریف، ج ۱، ص ۶۱۷.

می‌کند. نمونه‌های بیشتری از این شیوهٔ کار او را در مقالهٔ «قدیم‌ترین اطلاع از زندگی خیّام» می‌توان دید.

نثر او، در قلمرو نثر معاصر، از سخته‌ترین و استوارترین نثرهای قرن اخیر است؛ نثری زنده، پویا، با مجموعهٔ متنوعی از ترکیبات و مفردات و ساختارهای نحویِ جاندارِ شعر و نثر قدما، که از صافی انتخابی هوشیارانه گذشته و به‌گونه‌ای طبیعی در متنِ این سادگی و روانی، حضور یافته است؛ با این‌همه، کوچک‌ترین نشانه‌ای از صنعت در آن راه ندارد.

تا آنجا که من استنباط کردم و در این امر به‌مناسبت پیوندی که با شعر دارم بیش از هرچیز دیگر کنجکاو بودم، فروزانفر در قلمرو شعر معاصر، تنها بهار را می‌پسندید و تا حدودی ادیب پیشاوری را؛ دیگران را «دوستانه» و در محافل، «مشافهةً» می‌ستود یا «در خلال اخوانیّات» و از طریقِ «تعارف‌های متقابل». خوب به‌یاد دارم که شادروان دکتر صورتگر از این خوی و خصلت فروزانفر، سخت دل‌آزرده بود و با خشم می‌گفت: بدیع‌الزمان یک بار به‌من نگفت شعرت خوب است، همیشه می‌گوید: «جَنابِ آقایِ دکتر صورتگر، مرد موجّهی هستند.» فروزانفر، به‌همین مناسبت‌ها و به‌دلیل درخشندگی بیش از حدّی که در قلمروِ تدریس و تحقیق داشت همواره محسود مدّعیان بود. دشمنان بسیار برای خویش پرورد، دشمنانی که حتی سالها پس از مرگش، کینهٔ خویش را نسبت به‌او فراموش نکردند. او رفت و آنان نیز در پی او رفتند و می‌روند.

آنچه از فروزانفر می‌ماند تحقیقات بی‌همتایِ عرفانی و ادبی اوست و سپس نثر شیوا و استواری که حاملِ این تحقیقات است و آنگاه در مرحلهٔ پایانی، آثار منظوم او، آثاری که به‌هیچ روی نشان دهندهٔ آن استعداد بیکرانه و نبوغ شگفت‌آور نیست. با دریغ و درد باید گفت که ای کاش این سلسلهٔ ترتیب واژگونه می‌شد و به‌جایِ یک بهار، دو بهار می‌داشتیم.[۱]

۱. تاریخ نگارش این مقاله دی‌ماه ۱۳۶۷ بوده است و نخستین بار در مقدمهٔ دیوان استاد فروزانفر، به کوشش آقای عنایت‌الله مجیدی، تهران، ۱۳۶۷، چاپ شده است.

خشک آمد کشتگاهِ من
در جوارِ کشتِ همسایه
گرچه می‌گویند «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میانِ سوگواران»
قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

نیما یوشیج[1]

نیما یوشیج خود «پیکرهٔ رود بلندی» است که تا بیکران گسترده است و «می‌رود نامعلوم» و «درکار سرایـیدنِ خـویش» از «آشـنایی پـیام مـی‌آورد». بـدان گـونه کـه خـود گـفت: رودخانه‌ای است که از هر جای آن می‌توان آب برداشت و چه رودخانهٔ پرجریان و زلالی که آبشخور آن هرگز آلوده نمی‌شود. با آنکه سالها است شعرش در صفحات مجلات و برگزیده‌های شعر فارسی هر روز منتشر می‌شود همچنان دست‌نخورده و بدیع جلوه می‌کند. با آنکه شعر نسل‌های پس از او اندک‌اندک کهنه و فراموش شده است و دیدیم که توللی ــ با همهٔ توانایی و استعدادی که داشت ــ شعرش به چند سال بر اثر تکرارهای خودش و هم جوانان تازه‌کار مبتذل و مکرر گردید تا بدان‌جا که کارهای اصیل او هم اندک‌اندک از جلوه و جلا افتاد. این روزها زبان و مضامین شعر فروغ فرخزاد نیز چنان مورد تقلید قرارگرفته که بیم آن می‌رود که زیبایی طبیعی و اصیل شعر او نیز به سرنوشت شعرهای توللی دچار شود.

این خصوصیت اگرچه از دیدگاهی به سود شاعر می‌نماید و توفیقی به شمار می‌رود، اما از سویی به زیان سراینده است که بر اثر تـقلید دنـباله‌روان، کـارهای اصـیل او نـیز روشنی و صفای خود را از دست می‌دهد، اما شعر نیما در سطحی قرار دارد که دست مقلدان و تازه‌کاران هرگز بدان نمی‌رسد و همین است رمز تازگی و جان و جمال شعر نیما که برای همهٔ نسل‌ها تازگی دارد و هرگز غبار درنگ و کهنگی بر آن نمی‌نشیند، و ایـن رودخانه آبشخوری نیست که از آمدوشدِ نیازمندان و تشنه‌کامان آلوده شود و نـظافت

---

۱. چاپ اولِ مقاله، با عنوانِ «ماخ اولا» در مجلهٔ راهنمای کـتاب، شـمارهٔ شـشم، سـال نـهم (اسـفند ۱۳۴۵)، صص ۵۹۵-۶۰۲.

خود را از دست دهد.

راز این دست‌نخوردگی و طراوت شعر نیما را در چند خصوصیتِ برجستهٔ هنر او باید جستجو کرد که اکنون مجال آن نیست و بیش از همه آن کلیّت و ابهامی است که در جای‌جای شعر او جلوه می‌کند و از این رهگذر نیما ــ چنان‌که در جای دیگر هم اشارت کرده‌ام ــ بی‌شباهت به حافظ نیست، و ناگفته پیداست که این ابهام چیزی است جز آن پیچیدگی‌های مصنوع و دروغین اغلب نوپردازان که بر اساس «روابط جدولیِ» کلمات، مصاریعی موزون و یا ناموزون می‌آورند، و من آن کارها را پیش از این در بحثی، شعر جدولی و قاموسی نامیده‌ام. شاید به‌طور دقیق هیچ کس نتواند بگوید در:

زردها بی‌خود قرمز نشدند

قرمزی رنگ نینداخته است

بی‌خودی بر دیوار

کدام زردها و کدام قرمزی، اما این کلیت و ابهام شعر او ما را تا چین و دیوار چین هم می‌کشاند، همان زردهایی که بی‌خود قرمز نشدند، این ابهام شعر اوست که باعث کلیت و جهانی شدن مفاهیم ذهنی اوست و با اینکه حوادث کوچک محیط زندگی اغلب الهام بخش سرودن این شعرها و پیدایی این لحظه‌ها بوده‌اند باز می‌بینیم که در شعر او گسترشی وجود دارد که بر هر مفهومی قابل تطبیق و انعطاف است:

خانه‌ام ابری‌ست

یکسره روی زمین ابری‌ست با آن

... آی نی‌زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره کجایی؟

با همه کلیّتی که شعر او دارد، رنگ محلی شعرش روشن‌ترین رنگها است، و این مسئلهٔ رنگ محلی چیزی است که در شعر فارسی به‌خصوص در قرن‌های اخیر به‌کلی فراموش شده بود.

شاعر خراسانی و شاعر مازندرانی شعرشان هیچ تفاوتی نداشت. افق بینش طبیعت بر اساس دید پیشینیان یک حالت ثابت و رنگ مخصوص به تمام شعرها می‌داد و اگر گه‌گاه خصوصیت یکی از نواحی در شعر شاعری به چشم می‌خورد، بسیار اندک مایه و ناچیز می‌نمود. نیما بار دیگر این دریچه را به روی شاعران روزگار ما گشود و هم‌اکنون

جلوه‌های مختلف رنگ محلی را در شعر شاعران نواحی مختلف این سرزمین احساس می‌کنیم. گرایش به رنگ محلی شعر در سروده‌های نیما سبب شده است که دایرهٔ لغت و زبان شعری او گسترش خاصی پیدا کند و بسیاری از واژه‌های محلی مازندران در شعر او به زبان ادب و شعر نزدیک شودو تا حدّی، اگرچه برای سرایندگان همان مرز و بوم، رواج گیرد، این کار او نیز در جای خود ستوده و ارجمند و نوآیین است. طبیعت شمال، پرندگان، حیوانات خاص و خانه‌ها همه در شعر او زندگی می‌کنند و این تشخّص مفاهیم هرگز شعر او را از کلیّت و گستردگی ــ در اطلاق بر ذهنیات هر کسی در هر روزگاری ــ بازنمی‌دارد.

بر روی هم، در شعر نیما زیبایی وحشی و غریب جلوه می‌کند و از این روی متوغّلان در ادب قدیم نمی‌توانند از شعر او لذّت ببرند، زیرا زیباییِ مأنوس و هنرِ معتاد در شعرِ او راه ندارد. او به نوعی دیگر طالبِ حسنِ غریب و معنیِ بیگانه است. باید با زبان او آشنا شد و اندک‌اندک به فضای حسی او راه یافت. اینجا دیگر لذّت مراعات النظیر و جناس خطی مطرح نیست. اصولاً باید ذهن آمادهٔ لذّت بردن از جلوه‌های سادهٔ طبیعت شود، آنگاه از شعر نیما لذّت ببرد وگرنه تا موازین درک زیبایی همان موازین معهود شعر قدیم و تربیت ذهنی کلاسیک است باید به مخالفان او حق داد که از شعر او لذّت نبرند، چراکه این دو بینش شعری به‌ندرت می‌توانند با یکدیگر هم‌آهنگ شوند. شاید از این رهگذر شعر او را بتوان با غزل‌های مولوی سنجید. برای کسی که ذهنش با زیبایی مصنوع و قراردادی شعر معزی و عنصری و عمعق آشناست و خوگر شده، درک آن لحظه‌های ارجمند که در شعر مولوی چهره می‌نماید دشوار بلکه محال است، باید ذهن خواننده از تمام آن زیبایی‌های قراردادی «عقرب زلف» و «مشک گیسو» و «کمان ابرو» ــ که به‌تدریج جنبهٔ تصویری و خیالی خود را از دست داده به شکل کلمات مفرد درآمده‌اند ــ تجرید شود، آنگاه صمیمانه با جهانْ‌بینی و تصویرهای مولوی و لحظه‌های او درآمیزد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولتِ عشق آمد و من دولتِ پاینده شدم

برای لذّت بردن از شعر نیما نیز چنین تجرید ذهنی و فداکاری هنری باید داشت، و این خاص شعر او نیست. برای انتقال از هر مقولهٔ هنری به مقولهٔ هنری دیگر و از شیوه‌ای به

شیوه‌ای دیگر باید تا حدّی در موازین پسند و بنیادهای استتیک ناقد و یا خواننده تجدید نظر شود. اگر مهدی حمیدی از شعر عطار لذّت نبرد بر او خرده نباید گرفت، چراکه جانش اسیر «نوز» و «هگرز» و «اینت» و «ایدون» است و میزان پسندش خصوصیات شعر عنصری و انوری و به‌خصوص ظواهر لفظی نظم آنان. من این را به تجربت دریافته‌ام که روزگاری غرق در صائب و شیوهٔ هندی بودم و در آن هنگام، با همان موازین پسند، نقدی نوشتم بر دیوان شمس و با نادانی و خامی تمام گفتم که مولوی شاعر نیست. و اگر این تجربه حاصل نشده بود امروز می‌گفتم صائب شاعر نیست. اما نمی‌گویم و نخواهم گفت. مقصود این بود که یادآوری کنم که برای درک و احساس زیبایی شعر نیما باید موازین قدیم را به یک سو نهاد و از زیبایی‌های قراردادی و مصنوع کناره گرفت، و این کار متأسفانه برای امثال ادبای دانشکدهٔ ادبیات از جملهٔ محالات است که از:

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دودسرشتِ ابرپشت
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت

لذت ببرند و درباره‌اش بیندیشند. نه‌چندان بسیار، بلکه به همان اندازه که دربارهٔ اختلاف نسخه‌های موجود از شعر محمد بن وصیف سگزی که گفته:

ای امیری که امیران جهان خاصه و عام
بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام

می‌اندیشند، و تمام مراجع لازم را جستجو می‌کنند و رسالهٔ دکتری می‌نویسند!

نیما مثل هر شاعر صاحب سبکی، زبان مشخص و مستقل دارد و همین زبان ویژهٔ او نموداری است از جهان‌بینی و نوع تأملات او در برابر رویدادهای هستی. کلمات و ترکیبات در شعر او با کلمات شعر اغلب معاصران تفاوت بسیار دارد و با شعر قدما بیش و بیشتر.

البته اعتراف می‌کنم ــ و اعتراف نکردن در این مورد خامی و تعصب است ــ که این زبان در همه‌جا پخته و یکدست نیست، اما برجستگی و تشخّص هنرِ او در جنبه‌های دیگر به‌حدی هست که این ضعف‌ها نادیده انگاشته شود، و یا اگر مورد بررسی قرار

می‌گیرد با زیبایی طبیعی و صمیمی شعر او در برابر هم قرار گیرد. زبان شعر او از نظر طبیعت محاوره و گفتگو گاهی ساده و خوش‌آهنگ و نرم و متناسب با مفهوم است. چنانکه می‌خوانیم:

خشک آمد کشتگاهِ من
در جوارِ کشتِ همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحلِ نزدیک
سوکواران در میانِ سوکواران»
قاصد روزانِ ابری، داروک! کی می‌رسد باران؟

و گاهی نوعی پیچیدگی و مخالفت قیاس در آن دیده می‌شود که هرچه باشد عیب است و تنها خداست که منزه از عیب است. این پیچیدگی را می‌توان بر دو گونه دانست: نخست آنکه کمتر است و از عدم توجّه شاعر به امکانات زبان گسترده و استوار شعر قدیم فارسی سرچشمه گرفته است. چنانکه در همین قطعه می‌خوانیم:

در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست.

که باید گفت: ذره‌ای نشاط، ذرهٔ نشاطی، یا ذره‌ای از نشاطی ...

نوع دوم خصوصیت طبیعی زبان اوست که با توجّه به یکی دو مورد می‌توان کلیدی برای حل بقیهٔ موارد یافت، و این کاری است تا حدّی تعمدی و با توجّه به جنبه‌های خاص بلاغی و القائی کلام:

با تنش گرم بیابانِ دراز
مرده را ماند در گورش تنگ

که «ش» ضمیر را به جای اینکه ــ طبق قاعده ــ به صفت اتصال دهد به موصوف پیوند داده و این کار او اندک‌اندک در شعر معاصر مورد توجّه واقع شد و در شعر شاملو و اخوان نیز نمونهٔ آن را می‌بینیم:

با چکاچاک مهیبِ تیغ‌هامان تیز
غرشِ زهره‌درانِ کوس‌هامان سهم (آخر شاهنامه، م. امید)

بیشتر پیچیدگی‌های ظاهری شعر او از این گونه است که خود بنیاد سنّتی است.

در شعر نیما خیال همواره پلی است برای مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های شاعر، و هرگز

در شعرهای او خیال زاید (یعنی تصاویر غیرلازم[۱]) دیده نمی‌شود و این نکته‌ای است آموزنده برای بسیاری از مشاهیر شعر معاصر که اغلب تصویرها و خیال‌های زاید پی‌درپی می‌آورند و سرانجام هم دانسته نیست که این تصاویر و خیال‌ها به کمک کدام اندیشه و یا برای القای کدامین لحظه و حالت روحی سراینده عرضه شده است. نیما خود در این باره ــ در «حرف‌های همسایه» ــ سخنی دارد که خطاب به شاعری جوان می‌گوید (عین عبارت او به خاطرم نیست، مضمون چنین است): «دوست من، انتظار کشیدن درخت‌های نارون در شعر شما چه نقشی دارد؟ آنجا که در شعر شما سخنی از انتظار نیست؟» و از همه مهم‌تر مسئلهٔ کوتاهی لفظی تصویرهای اوست با عمقی بسیار:

نگران با من استاده سحر

که در این مجال اندک و محدود لفظی، وسیع‌ترین تصویرها را ارائه می‌دهد و برای خوانندهٔ هوشیار، روشن است که در این شعر این مصراع تا چه حد در انتقال ادراک شاعر تأثیر دارد. یا:

نازک‌آرای تن ساقه گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا به برَم می‌شکند.

و از مقولهٔ دیگر مجازها و استعاره‌های او:

نیاسوده دمی بر جا، خروشان است دریا:
و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندند.

خیال در شعر نیما با همهٔ ژرفی و تأثیری که دارد ساده است، هم از نظر عناصر ترکیبی و هم از دیدگاه واژه‌ها که «چنان چون» و «چو» و «بسان» و «بکردار» و ... ندارد، یا کم دارد.

---

۱. از این پس خیال می‌گوییم به جای ایماژ. اگرچه تصویر را جایگزین ایماژ کرده‌اند، باید کلمه‌ای جست که استعاره و کنایه و تشبیه و ... را مجموعاً برساند. یکی از این دو کلمهٔ تصویر و خیال شاید تا حدّی مناسب باشد. معزی گوید:

هم بر آن گونه که بر آینه بینند خیال — پهلوانان تو در تیغ ببینند ظفر
و به باغ و راغ به بوی بهشت و پیکر هور — هزار گونه نسیم است و صدهزار خیال

(ص۴۴۸ همان کتاب، ص۲۱۷ دیوان معزی، چاپ اقبال آشتیانی)

نیما بی‌آنکه مقدمه‌ای فراهم آورد، می‌گوید:

لیکن چه گریستن چه توفان

خاموش شبی‌ست. هرچه تنهاست.

تخیل نیما نیز مسیری طبیعی و ساده دارد. کوچک‌ترین حادثه در زندگی روزانه برای او الهام‌بخش تداعی‌های شاعرانهٔ لطیف است. از این رهگذر ــ چنانکه در جای دیگر اشاره کرده‌ام ــ او هرگز در لحظه‌های غیرشاعرانه زندگی نکرده است و رشته‌های تداعی و تموج ذهنی او از ساده‌ترین رویدادهای طبیعت و زندگی روستایی مایه می‌گیرد. هرگز در جستجوی لحظهٔ شاعرانه نیست و بی‌آنکه قصد مقایسه‌ای در کار باشد، یادآور مولوی است که همواره در لحظه‌ای پرشور و صمیمی از عواطف شعری سیر می‌کند و هرگز در جستجوی حالت آفرینش و شاعر بودن نمی‌ماند. همین سادگی تداعی‌ها و طبیعی بودن رشته‌های تخیل او درسی است برای مدعیان شعر امروز که با اصرار احمقانه‌ای می‌پندارند که هرچه مفاهیم کلمات در مجموعهٔ ترکیبی شعرْ دورتر از یکدیگر باشند تخیل شاعر وسیع‌تر است! در باور آنها شاعر اگر از برگ تداعی باغ و از باغ تداعی صبح و از صبح تداعی روشنی قطره‌های باران را داشته باشد، هرچند این رشتهٔ پیوند و سلسلهٔ تداعی لطیف و پرجذبه و کشش باشد، تخیل شاعر ضعیف است، اما، مثلاً اگر از «زعفران» تداعی «محبس» و از محبس تداعی «جوراب ابریشمی» و از جوراب ابریشمی تداعی «شناسنامه» داشت، می‌گویند تخیل او نیرومند است، چرا که نامربوط‌ترین کلمات و مفاهیم را با «تخیل وسیع» خود کنار هم جای داده است.

تخیل نیما از این دست تخیل‌های وسیع نیست. تخیل او تخیل ساده و لطیف یک روستایی است که می‌توان آغاز و انجامی برای آن تصور کرد، و در فاصلهٔ این آغاز و انجام معانی ذهنی او را ــ همچون کاروانی از رهگذران آشنا چهرهٔ زندگی ــ دریافت و حس کرد و با زبان شعر او زمزمه کرد. نیما پریشان‌گویی نمی‌کند، چرا که اندیشهٔ وسیع او نیازی بدین‌گونه تظاهرات ندارد. او رودخانه‌ای است که در هر سویش آبشخوری لطیف و گوارا و زلال است و:

می‌رود نامعلوم

می‌خروشد هر دم

می‌جهاند تن از سنگ به سنگ
می‌تند سوی نشیب
می‌رود سوی فراز

برخلاف آنچه در آغاز، اغلب اهل ادب می‌پنداشتند ــ و شاید هم امروز دسته‌ای از جوانان و پیران را چنان عقیده‌ای باشد ــ تکنیک و فن در شعر او از عناصر اولیه و بسیار مهم به شمار می‌روند. در شعر او تمام ارکان فرمی شعر کلاسیک فارسی، با وسعت و گسترش قابل حیات و انعطاف‌پذیری، ادامه یافته و قابل مطالعه است. وزن و قافیه، دو عنصر اصلی قالب شعر قدیم فارسی، در شعر نیما با وسعت روینده و سازنده‌ای هنوز به زندگی ادامه می‌دهند.[1] دربارهٔ یک‌یکِ این عناصر اینجا مجال بحث و گفتگو نیست، تنها اشارتی لازم می‌نمود که برای خوانندهٔ عادی این گوشه از مشکل کار او حل شود یا راهی به حل شدن پیدا کند.

ماخ‌اولا، که از نامِ تنگه‌ای در یوش، زادگاه و زیستگاه تابستانی سراینده، عنوان پذیرفته، دفتری است از شعرهای کوتاه نیما یوشیج که بسیاری از آثار معروف وی در آن گرد آمده است. برجسته‌ترین خصوصیت این دفتر، که نمودار اصلی کار نیما است، گرایش صمیمانهٔ سراینده به طبیعت ساده و محسوس است که به‌طور آشکاری در جای‌جای این دفتر خواننده را به خود می‌کشاند و از خویش می‌ستاند. و این کتاب دومین دفتر از میراث ادبی نیما است که پس از مرگش به کوشش یاران او با اشراف استاد دانشمند بزرگوار آقای دکتر محمد معین انتشار می‌یابد. دفتر نخستین، افسانه و رباعیات بود که چند سال پیش از این انتشار یافت. امیدواریم هرچه زودتر دفترهای دیگر شعر او، به همین گونه یکی پس از دیگری انتشار یابد.

---

۱. دربارهٔ وزن شعر نیما و اوزان نیمایی (آزاد) رجوع شود به مقالهٔ مفصل و مشبع امید در پیام نوین سال ۱۳۴۰، و دربارهٔ قافیه در شعر نیما و شعر نو رجوع شود به مقالات «دربارهٔ قافیه» از نویسندهٔ این سطور در مجلهٔ سخن دورهٔ شانزدهم، شماره‌های دوم تا چهارم سال شانزدهم (اسفند ۱۳۴۴ ـ اردیبهشت ۱۳۴۵).

این که خاکِ سیهش بالین است
اخترِ چرخِ ادب پروین است
گرچه جز تلخی از ایّام ندید
هرچه خواهی سخنش شیرین است

معجزهٔ پروین

هنوز چندین سال تا صدمین سال تولد پروین باقی است، و متجاوز از پنجاه و چند سال از مرگ نابهنگام او می‌گذرد. با کمترین عمر، و کمترین مجال برای شعر گفتن، بیشترین توفیقِ ممکن را در زبان فارسی پروینْ از آنِ خویش کرده است. از این بابت هیچ کدام از بزرگانِ قرن حاضر و حتی قرون گذشتهٔ بعد از حافظ، به‌پای او نمی‌رسند.

از همان روزی که نخستین شعرهای پروین در مجلهٔ «بهار» به‌مدیریت پدرش، مرحوم اعتصام‌الملک، انتشار یافت و او دختری نوجوان بود، تا این لحظه، شخصیت هنری و شعر پروین سال به‌سال و حتی ماه به‌ماه و روزبه‌روز در تصاعدِ هندسی بوده است و خواهد بود.[1] این‌چنین توفیقی در تاریخ شعر فارسی فقط نصیب چهار پنج تن از بزرگان از قبیل فردوسی و مولوی و خیام و حافظ و سعدی و نظامی شده است و دیگر هیچ.

با این‌همه نفوذِ در میان مردم و با این‌همه قبولِ خاطر، می‌توان گفت معجزه‌ای اتفاق افتاده است و کمتر کسی است که این‌همه توفیق را یک امر بیرون از قلمرو عادت نداند، امّا معجزهٔ پروین چیز دیگری است.

در این یادداشت می‌خواهم از معجزهٔ دیگر او سخن بگویم و آن این که در طول پنجاه سال اخیر که شعر پروین در بالندگی و گسترش بوده است، دست‌کم در چهل سال اخیر،

---

۱. در روزنامهٔ قرن بیستم، به مدیریتِ میرزادهٔ عشقی، شاعر پیشاهنگ عصر، شمارهٔ هشتم، دورهٔ دوم، سال دوم (دوشنبه ۲ رجب المرجب ۱۳۴۱/ فوریهٔ ۱۹۱۳، ص اول) تقریظی در باب شمارهٔ ۱۲ مجلهٔ بهار اعتصام‌الملک چاپ شده و در آن آمده است «مجلهٔ بهار به‌قدری معروف است که محتاجِ تقریظ نیست ... مشترکین قرن بیستم را به قرائتِ آن اکیداً توصیه می‌نماییم خاصة ادبیات پروین که از همه جهت شایستهٔ تحسین است.» در این تاریخ پروین دختری ۱۶ ساله بوده است.

همواره نظریه‌های ادبی نوظهور ــ که چشم محافلِ ادبی و دانشگاهی و بیشتر از همه مطبوعاتیِ ما را خیره کرده‌اند ــ در جهتِ نفیِ شاعریِ او بوده است. اگر کمترین نگاهی به‌کتاب‌های نقدِ وطنی یا ترجمه شدهٔ نیم قرن اخیر افکنده باشیم، می‌دانیم که حاصل اعمِ اغلبِ این «نظریه‌ها» و «نقدها» نفیِ آشکارِ شاعری اوست؛ ولی او با هنرِ جاودانهٔ خویش، یک تنه توانسته است مجموعهٔ آن نظریه‌ها را، عملاً، نفی کند و به‌همهٔ آن ناقدان و نظریه‌پردازان بگوید: نه!

حفظتَ شیئاً و غابَت عنکَ اشیاء

این نقدها و نظریه‌ها، از موضع مجاز و استعاره، و برروی هم صور خیال، شعر را بررسی می‌کنند و مرزِ «شعر» و «ناشعر» را در حضور یا غیبت بیان تصویری و بیشتر استعاره، می‌بینند. براساس این نظریه‌ها اگر کلماتی از نوع ۱) موج، دریا، خیزاب، طوفان، گرداب و (آنچه به آب و دریا مرتبط شده) با ۲) نماز و قبله و زیارت و دعا و توبه و (آنچه به‌عبادت مرتبط است) درهم ریخته شود و برحسبِ تصادف، جملاتی از آن به وجود آید که:

الف) نمازِ موج به‌سوی قبلهٔ گرداب است.

ب) طوفان به‌زیارت ساحل می‌رود.

این عباراتِ تصادفی، شعر است و شعرِ ناب است، ولی

مادرِ موسی چو موسی را به‌نیل   درفکند از گفتهٔ ربِّ جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه   گفت: کای فرزندِ خردِ بی‌گناه
گر فراموشت کند لطفِ خدای   چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای

تا آخر این منظومهٔ درخشانِ بی‌همتا، شعر نیست. نظم است! چون شاعر قبلاً اینها را اندیشیده و شعر با اندیشه در تعارض است؛ جایی که اندیشه حضور داشته باشد، شعر غایب است. شعری که گوینده به‌موضوعِ آن از قبل اندیشیده باشد، شعر نیست. نظم است. وقتی فردوسی و نظامی و سعدی ناظم شدند و از شاعری خلع، دیگر این دخترِ معصوم چگونه می‌تواند داعیهٔ شاعری داشته باشد. اگر گارسیا لورکا درین «ترجمه»های بفهمی نفهمی شاعر است، فردوسی چگونه می‌تواند شاعر باشد؟ اگر «فصلی در دوزخ» آن هم با چنان ترجمه‌هایی شعر است، بوستان سعدی آیا می‌تواند شعر باشد؟ هرگز!

پس باید بپذیریم که سعدی شاعر نیست، نظامی شاعر نیست، فردوسی شاعر نیست، ناصر خسرو شاعر نیست امّا کسی که دفتری چهل برگ را از کلماتی، از آن نوع که در آغاز بحث یاد کردیم، پُر کند و به صورتِ تصادفی آن خانواده‌های مرتبطِ با «عبادت» و «دریا» را به یکدیگر وصل کند و فعلی مناسب در میان آنها بگذارد، شاعر است، آن هم شاعرِ شعرِ ناب!

خیال نکنید که من هذیان می‌گویم یا دارم برای ناقدان مدرن وطنی، پاپوش می‌دوزم. جان کلامِ این خانم‌ها و آقایان در چهل سال اخیر، تقریباً، همین است که عرض کردم:

«نمازِ موج به سوی قبلهٔ گرداب است

شعر است و شعرِ ناب ولی تمام دیوان پروین اعتصامی نظم است و شعر نیست.»

محال است کسی تسلیم آن نظریه‌ها و نقدها شده باشد و شعرِ پروین را شعر بداند. این نظریه‌ها امروز بیشتر از نیمی از خلاقیّتِ شعری عصرِ ما را در زبان فارسی، مسخ کرده‌اند. در کمتر مجله یامحفلی است که نفوذِ این نوع نگرش به‌شعر را نبینیم، امّا، با همهٔ سیطره‌ای که این‌گونه نقدها و نظریه‌ها برفرهنگِ ایرانیِ عصرِ ما یافته‌اند، پروین باطل‌السحرِ شعرِ خویش را در برابر خیل انبوهِ این عَزایم‌خوانان، عرضه می‌دارد و سخنش و شعرش، همچون عصای موسی، حاصلِ کوشش چهل سالهٔ جادوگران را می‌بلعد. خیل انبوه عاشقان پروین، که سال به‌سال و روزبه‌روز در تزایدند، گواهان این پیروزی‌اند که این دخترکِ معصوم با شعرِ خویش، عملاً، تمام این نظریه‌ها را باطل اعلام می‌کند؛ این است معجزهٔ اصلیِ پروین اعتصامی.

تا آنجا که به‌یاد دارم و دیده‌ام اولین نقدِ شعر پروین، هنوز هم بهترین نقدِ شعر اوست؛ نقد استاد ملک‌الشعراء بهار و این نیز یکی دیگر از شگفتی‌های تاریخ ادب ماست. در طول شصت و چند سالی که از نشر نخستین چاپ دیوان پروین می‌گذرد شاید چندین کتاب و صدها مقاله دربارهٔ او نوشته شده باشد، امّا هیچ کدام از این نقدها به‌پایهٔ نقدی که استاد ملک‌الشعراء بهار در مقدّمهٔ نخستین چاپ دیوان او نوشت، نمی‌رسد. این نقد که از سرِ کمال آگاهی و شعرشناسی نوشته شده و نویسندهٔ آن در زبان فارسی یکی از بزرگترین ادبیات‌شناسان قرون و اعصار باید به‌حساب آید، نقدی است معتدل که با اشراف برتمام جوانب هنر این شاعر بزرگ نوشته شده است. بهار وقتی این مقدّمه را

می‌نوشت در پایگاهی از خلاقیتِ ادبی ایستاده بود که اگر مقام پروین را تا «ثریّا» بالا می‌بُرد، چیزی از بلندی مقام خودش کاسته نمی‌شد. بهار وقتی آن مقدّمه را می‌نوشت «از پس سعدی و حافظ» خویشتن را بزرگترین شاعر تاریخ ادب فارسی می‌دانست و کم نبودند و نیستند ادبیات‌شناسان و دانشورانی که این عقیدهٔ او را تأیید می‌کردند و هنوز هم تأیید می‌کنند. به دلیل همین پایگاه استواری که بهار بر آن ایستاده بود و دوازده قرن شعر و ادب دورهٔ اسلامی و چندین قرن ادبیات باستانی ایران، در حوزهٔ اطلاع و احاطهٔ وسیع او بود، از اینکه حق پروین را، چنان‌که باید و شاید اداکند، پرهیز نداشت. همچون پدری که فرزند نابغهٔ خویش را می‌ستاید، از ستایشِ شعر پروینْ تن نزد و با اشراف کامل، به‌تمام جوانبِ هنر او پرداخت.

پروین، عضو خانواده‌ای از خانواده‌های شعرِ فارسی است که در آن خانواده حرمتِ خِرَد و اخلاق و شرف انسانی، اساس ارزش‌ها را تشکیل می‌دهد؛ خانوادهٔ فردوسی، ناصر خسرو، سعدی و نظامی. هروقت جامعهٔ ایرانی، بیمار شود از قلمرو نفوذ این خانواده خود را برکنار می‌دارد و هرگاه که روی در ساختن و رشدِ فرهنگی داشته باشد خود را به‌پناه این خانوادهٔ هنری می‌رساند. پدرِ این خانواده فردوسی است و فرزندان رشیدش عبارتند از ناصرخسرو، نظامی، سعدی و ابن‌یمین و بهار و دختر جوانشان پروین اعتصامی.

این خانوادهٔ شعری با یک خانوادهٔ بزرگ دیگر، رقابت و در عینِ حال، خویشاوندی دارد؛ خانوادهٔ سنایی و عطار و مولوی. فرهنگ ایرانْ تعالی و رشدِ خلاقیّتِ خویش را در پرتو رقابتِ این دو خانواده به‌دست آورده است. معیار سلامت جامعهٔ ما را، در طولِ تاریخ، باید از رهگذرِ نزدیکی و دوری به‌این دو خانواده جُست. وقتی هنر و خلاقیّتِ ما از این دو خانواده یا یکی از این دو خانواده دور شده باشد، آثار بیماریِ روحی و انحطاط در آن آشکار است. (شعر عصرِ تیموری و صفوی و قاجاری). در مشروطیت نشانهٔ بهبودِ جامعهٔ فرهنگی، نزدیکی مجدد به این دو خانواده، به‌ویژه خانوادهٔ اول است و نشانهٔ آشکارِ بیماری بخش عظیمی از خلّاقیت شعری عصرِ ما، دوری از این دو خانواده به‌ویژه خانوادهٔ اول است. ما این بیماری و دورافتادگی را در اثرِ تقلید کورکورانه از نظریه‌های نقد فرنگی داریم و تا به‌علاجِ فلسفیِ آن برنخیزیم این بیماری مهلک، روزبه‌روز بدنهٔ

خلاقیتِ فرهنگی ما را نزارتر می‌کند.

در میان هزاران عامل پیچ‌درپیچ ناشناخته که رازِ موفقیّتِ شاهکارهای ادبی جهان را تشکیل می‌دهد، مسحور استعاره‌های تجریدی شدن و خلّاقیت هنری و ادبی را در ایجاد مشتی استعارهٔ پا در هوا دانستن، اگر بیماری نیست پس چیست؟

چند سال قبل یکی از روزنامه‌های معلوم‌الحال این پرسش را مطرح کرده بود که «آیا فروغ شاعرتر است یا پروین»؟ و بخش عظیمی از مُتَشاعرچه‌های روزنامگی رأی داده بودند که پروین اصلاً شاعر نیست. حتی بعضی از اهل ادب وکسانی که یک سطر از شعرِ فروغ را نخوانده‌اند و اگر خوانده‌اند نفهمیده‌اند، تحت‌تأثیر جوِّ زمانه تصریح کرده بودند که فروغ بزرگتر است از پروین یا جایی که فروغ شاعر است چه جای صحبت پروین؟ در یک جامعهٔ بیمار که با یک مویز نقدِ مدرن گرمش می‌شود و با یک غورهٔ رئالیسم سوسیالیستی سردیش می‌کند، چگونه می‌توان در باب پروین و جایگاه او سخن گفت؟

امّا در آن سوی هیاهوی روزنامه‌ها و ناقدچه‌های روزنامگی و در آن سوی نظریه‌های هضم ناشدهٔ نقدِ مدرن، شعرِ پروین روزبه‌روز و ساعت به‌ساعت می‌بالد و در شریان‌های فرهنگِ ایرانی جایگاه خویش را استوار می‌کند؛ زیرا شعرِ او شعر خرد و آزادی و شرفِ انسانی است. ادبیاتی که از این سه محور برکنار بماند، هرقدر زرق و برقِ ایماژهایش چشم جهان را کور کند، عمری نخواهد داشت. انبوه استعاره‌های هرز و پا در هوای شعرِ عصرِ صفوی را از یاد نبریم که چندین هزار شاعر خرد و کلان به‌بار آورد و در هرگوشهٔ دیوان‌های هریک از ایشان، صدها و هزارها استعاره تجریدی پا در هوا، برروی هم خوابیده و در حالِ پوسیدن است.

ظهور ناگهانی پروین اعتصامی در شعر پس از دوران مشروطیت، یک واقعهٔ بزرگ ادبی به‌حساب می‌آمده است. نشانه‌های تأثیر چشم‌گیر پروین را، بر مجموعهٔ شاعران هم‌نسل خودش و شاعرانی که چندین سال از او مسن‌تر بوده‌اند، به‌راحتی می‌توان مشاهده کرد. نگاهی به‌مجلّاتِ ادبیِ آن سالها و نیز بعضی از دیوان‌ها و جنگ‌های چاپ شده در آن ایّام این نکته را برخواننده مسلّم می‌دارد. حتی شاعرِ نوآوری همچون نیما یوشیج ــ که پیشاهنگِ شعرِ مدرنِ قرن ماست و چندین سال عمرش از پروین بیشتر بوده است ــ به‌گواهیِ دیوان اشعارش سالها و سالها، پس از نشرِ افسانه، باز در پیِ اسلوب

پروین حرکت می‌کرده و می‌کوشیده است تا به‌شیوهٔ او شعرهایی بسراید. در میان شعرهای سالهای ۱۳۰۶-۱۳۱۶ نیما یوشیج شعرهایی از نوعِ «خروسِ ساده»، «کرم ابریشم»، «اسب‌دوانی»، «کچپی»، «خروس و بوقلمون»، «پرندهٔ منزوی» و «دود»، همه با نگاهی به شعرهای پروین سروده شده است و ناقدان، این نکته را کمتر مورد توجّه قرار داده‌اند.

یکی از نوادرِ حوادثِ شعر فارسی این است که با این که خیل انبوهی از شاعران پس از پروین، و گام به‌گام همراهِ او، تا چندین سال پس از درگذشت نابهنگام او، به‌اسلوب شاعری او نظر داشته‌اند، حتی یک شعر از شعرهای ایشان نتوانسته است در کنارِ شعرهای پروین قرار گیرد و از اعتباری در حدِّ شعرهای درجهٔ دوم او برخوردار شود. نیما یوشیج یکی از اینان!

شعرِ پروین، شعرِ خرد و عاطفه است و نیازی به‌استعاره‌های تجریدی و تشبیهات عجیب و غریب ندارد. اولین‌بار که دیوان پروین اعتصامی را در نوجوانی به‌دست آوردم، حالتی داشتم که به‌هیچ‌وجه قابل توصیف نیست. نخستین شعری که از او مرا مسحور خویش کرد، شعری بود که به‌مناسبت جشن فارغ‌التحصیلی در مدرسه سروده بود و چنین آغاز می‌شد:

ای درختِ آرزو خوش زی که بار آورده‌ای   غنچه بی‌باد صبا گل بی‌بهار آورده‌ای
باغبانان ترا امسال سالی خرّم است   زین همایون میوه کز هرشاخسار آورده‌ای

نمی‌دانم در این ابیات چه نهفته که هم‌اینک پس از قریب چهل و پنج سال هنوز هم مسحور این کلماتم. ممکن است بگوئید: ««طعمِ وقتِ» تست که ضمیمهٔ این کلمات شده است» امّا «وقت» من با بسیاری شعرهای دیگر هم گره خورده است و چنین طعمی را به‌وجود نیاورده است! گیرم من این سخن را بپذیرم دربارهٔ آن صدها هزار خواننده‌ای که در این هفتاد ساله، مسحور دیوان او شده‌اند، چه باید گفت؟ جز این که بگوییم نبوغ فرمول بردار نیست و آدم‌های ساده‌لوح، با کشفِ جدولِ ضربِ وزن و قافیه یا استعاره و تشبیه، خیال می‌کنند به‌رازِ خلاقیّت‌های بزرگ پی برده‌اند و عمرِ خود را در آن راه به هدر می‌دهند.

اگر نقدِ چُتکه به‌دستِ بعضی از شبه‌ناقدان و متشاعرانِ عصر را که بی‌شباهت به کارِ

کسبهٔ بازارِ تهران و اصفهان نیست، ملاک قرار دهیم و با چُتکه حساب کنیم البته باید اذعان کنیم که پروین تصویر تازه ندارد، فکر تازه ندارد، زبانش کهنه است، از ضمیر ناخودآگاه استفاده نمی‌کند، رؤیتِ ماوراءِ واقع (سوررئالیسم) ندارد، پس شاعر نیست. امّا اگر بپذیریم که روحِ جامعه در انتخاب نهایی خویش، آن هم در چندین نسل پی‌درپی، خطا نمی‌کند، آنگاه باید چتکه‌های بازارِ تهران و اصفهان را به یک سوی نهیم و بپذیریم که در آن سوی محاسبهٔ چتکه‌ها، حقایق پیچیده‌تری وجود دارد که هنر از آنها سرچشمه می‌گیرد. شعر پروین را با این‌گونه چتکه‌ها نمی‌توان ارزیابی کرد.

بشکنی ای قلم، ای دست اگر
پیچی از خدمتِ محرومان سر
شــاعرِ تــودهٔ ایــرانـم مـن
چه مقامی‌ست ازیـن بـالاتر؟

محمدعلی افراشته

در این روزگار و با این‌همه نظریّه‌های رنگارنگ که وظیفهٔ تمامیِ آنها سلبِ هرگونه معنا و تأثیر عاطفی از هنرهاست، قدری جسارت لازم است تا انسان بگوید «من هنوز هم از شعر افراشته لذّت می‌برم و به‌لحاظ عاطفی از آن متأثر می‌شوم.» شاید خودم نیز بارها احکامی در جهت خلافِ این گزاره، در نوشته‌ها و کلاس‌های درس، صادر کرده باشم امّا در این لحظه که به‌یاد افراشته و شعر او افتادم، ناگزیر از این اعترافم که شعرِ افراشته، یا دستِ کم نمونه‌هایی از کارِ او، هنوز هم مرا به‌شدّت تحتِ تأثیر قرار می‌دهد و با عواطفِ من درگیر می‌شود. بارها از خواندنِ گفتگوی زن کارگر با عریضه‌نویس دم پست خانهٔ او بغضم ترکیده و گریسته‌ام و بارها مسحور خطاب طنزآمیز استاد ناصح‌الشعرا، به روایت افراشته بوده‌ام، و از طنز گزندهٔ شاعر لذّت برده‌ام. در هر محفل و کلاسی که آن شعرها را خوانده‌ام، مخاطبان، بیش و کم حالی شبیه به احوال من داشته‌اند، و هنر اگر این نیست پس چیست؟

جُرم افراشته چیست؟ آیا می‌توان او را از تاریخ شعر فارسی حذف کرد؟ می‌توان نادیده‌اش گرفت؟ همین که شعرش در ساخت و صورت‌های قدیمی، خود را عرضه می‌کند، می‌تواند دلیل محکومیت او باشد؟ نظریهٔ جمال‌شناسیکِ تولستوی هرعیب و ایرادی داشته باشد، این حقیقت در آن نهفته است که وجه جامعِ همهٔ هنرها سرایت دادن عاطفهٔ هنرمند است به دیگران. براین اساس محمدعلی افراشته را باید هنرمندی بزرگ به شمار آورد که می‌تواند لحظه‌هایی از زندگی را، به‌گونه‌ای پیش روی ما بیاورد و دربارهٔ آن سخن بگوید، که عواطفِ ما را زیرِ چترِ هنر خویش قرار دهد.

افراشته ادامهٔ ایرج است. ایرج، اشراف‌زاده بود و محصولِ فضای فرهنگی

مشروطیت امّا افراشته کارگر و زحمت‌کشی در دورهٔ جنگ جهانی دوم و دنباله‌های آن بود. آنچه افراشته از ایرج گرفته، زبان شعر است و آنچه بر آن افزوده نگاه بیشتر به اعماقِ زندگی محرومان است.

حق این است که بگوییم افراشته در حوزهٔ زبان هم، چیزی برمیراث ایرج افزوده است. به‌این مکالمهٔ ظریف ــ که میان مأمور مالیات و کاسبی از ردهٔ کاسبان بی‌چیز نظام سنّتی زندگی شهری ردّ و بدل شده ــ توجّه کنید که با بیتی از آغاز منظومهٔ زهره و منوچهر ایرج شروع می‌شود:

«صبح نتابیده هنوز آفتاب — وانشده دیدهٔ نرگس ز خواب»
مشتی حسن، کاسبِ زیرِ گذر — خرج و مخارج کش هشت ـ ده نفر
دربِ دکان را به‌دعا باز کرد — لعن به‌شیطان دغل‌باز کرد
گفت خدایا تو خودت جور کن — از خطرِ نسیه مرا دور کن
خیر و شر و دشت نکرده هنوز — دستِ توی دخل نبرده هنوز
سبز شده دید یکی کیف‌دار — پونه‌صفت بر درِ سوراخ مار
گفت: «تو هستی حسنِ آکریم؟» — گفت: «بله.» گفت: «بفرما بریم»
گفت: «کجا؟» گفت: «همین حالیه — آمده‌ام از طرفِ مالیه
هجده هزار و صد و هفده ریال — مانده بدهکاریَت از پارسال»
«ای بابا، حتماً، عوضی آمدی!» — «نه خودتی، یاوه نگو بیخودی!»
«عرضِ مرا...» «ـ حرفِ زیادی نزن!» — «لعن به‌شیطان!» «بله! توهین به‌من؟»
گفتنِ «شیطان» به‌چو من رتبه‌دار، — خاصه درین موقعِ سرویسِ کار؟
می‌برمت پیش جناب رئیس — می‌دهمت دستِ رئیس پلیس
صورتِ مجلس که نوشته شود — نانِ تو بدجنس برشته شود!
طبقِ فلان بند و فلان تبصره — بندرعباس[1] رَوی یک‌سره...»
مشتی حسن واله و مبهوت و مات — گفت: «کجا لات و کجا مالیات؟»
گردنه بُر تاجرِ بی‌عار و ننگ — محتکر و سارقِ ایّام جنگ

---

۱. تبعیدگاه مخالفانِ دولت و افراد مزاحم، در آن سالها.

خمره شِکَم کرده ز خونِ فقیر — خونِ زن بیوه و طفل صغیر
با کمک رشوه نماید فرار — مشتی حسن‌ها عوضش در فشار؟»
گفت: «نزن نِقّه نگو شِرّ و وِرّ — شعر نباف! ای عُنُقِ منکسر!»
گفت: «نداریم و ندارم بدم.» — گفت: «به‌دولت چه؟ بمیر و بدم!»

می‌بینید که چه خوب میراثِ ایرج را پاسداری کرده و حتی چیزهای لطیفی هم بر آن افزوده است. در مکالماتِ ایرج، این مایه از روانی و حذف‌های بلاغی حقّاً وجود ندارد. مکالمات افراشته، ساده‌تر و طبیعی‌تر و در اوجِ ایجاز است. به این ابیات بار دیگر توجّه کنید:

گفت: «تو هستی حسنِ آکریم؟» — گفت: «بله!» گفت: «بفرما بریم.»

یا این مکالمه:

ـ ای بابا حتماً عوضی آمدی!»
ـ نه خودتی، یاوه نگو، بی‌خودی»
ـ عرضِ مرا...»
ـ حرفِ زیادی نزن!»
ـ لعن به‌شیطان!»
ـ بله! توهین به‌من؟»

به هنگام نوجوانی و کودکیِ ما، افراشته نفوذی شگفت‌آور در عرصهٔ شعر طنز داشت و در کنارِ او صدها شاعر دیگر هم بودند که در آن حال و هواها شعر می‌سرودند، امّا، پس از گذشت افزون برچهل سال، تحولات اجتماعی و فرهنگیِ حاصل شده در این مدت، تمامیِ آن گویندگان و آثارشان را، تقریباً، به‌فراموشی سپرده است و اگر هم به‌سراغِ کارهای آنها بروید جز درکارهای «حکیم سوری» (تقیِ مستشارِ اعظم تفرشی) و «اجنّه» (غلامرضا روحانی) که هردو در نسلِ قبل از افراشته قرار می‌گیرند چیزی که به شما لذّتِ هنری بدهد، کمتر می‌بینید. شعرهای حکیم سوری، نوعی تفنّن لطیف است و گاه‌گاه هنوز لبخندی بر لبان ما می‌آورد و سخنانِ طنزآمیزِ روحانی، که تیشه را بر شاخه‌های بالایِ درختِ فساد می‌زند، هنوز خواندنی است و با احتیاط می‌توانم بگویم ماندنی، امّا در شعرِ افراشته به نظر من، لطفی و امتیازی هست که گذشته از پرداختنش به

اعماق جامعه و تیشه زدن به ریشه‌های درختِ فساد، ساختنِ «تیپ»هایی است که این تیپ‌ها، همواره در تاریخ زنده‌اند.

چندی قبل یکی از دوستانِ ادیب و شاعر بنده نزدِ من آمده بود و با شیفتگی عجیبی از بعضی قطعاتِ فکاهی رهی یاد می‌کرد و می‌خواند و توقع داشت که من او را در این داوری تأیید کنم. تعجب کرد از این که من از شنیدن آنها نه لبخندی می‌زنم و نه گفتار او را دربارهٔ رهی تأیید می‌کنم؛ در پاسخ آن دوست گفتم «اینها شعرِ یکبار مصرف است و تاریخ مصرفِ آن هم همان زمانِ سروده شدنِ آن و از آن جا که هیچ گاه چنین واقعه‌ای با این مشخصاتِ «لفظی» و «عینی» دیگر تکرار نخواهد شد، لذّت بردن از این شعرها نیز هرگز تکرار نخواهد شد.» بعد به آن دوست توضیح دادم که تمام طنزهای جاودانهٔ تاریخ آنهایی هستند که هنرمند ضمن تصویر هنری اجتماعِ نقیضین، در خدمتِ تجاوز به تابوها، به ساختنِ یک «تیپ» موفّق شود؛ تیپی که در تاریخ قابل تکرار باشد؛ نمونه‌اش طنز عبید، منجیک، بعضی طنزهای انوری و طنزهای شگفت‌آور حضرت مولانا و سنایی و عطار و در متأخرین ایرج.

طنز افراشته نیز تا حدّی بر اساس آفریدن تیپ‌ها شکل گرفته است؛ از قبیلِ مکالمهٔ «ناصح الشعراء» با «افراشته» در بابِ «حقیقتِ شعر» و «زبان شعر» و «هدفِ شعر» که این‌چنین مکالمه‌ای عملاً همواره در تاریخ وجود دارد گیرم هیچ‌گاه ثبت نشود یا در همهٔ ادوار فرهنگ بشر امری عام البلویٰ نباشد؛ امّا همیشه این مکالمهٔ معنوی در جریان است و عده‌ای شعرهای «مُردهٔ اتوکشیده» را بر «شعرهای زندهٔ برهنه» ترجیح می‌دهند و عقیده دارند که:

افراشته من معتقدم شعر نسازی　　حیف از ادبیات که شد مسخره‌بازی

حالا که هردو بزرگوار درگذشته‌اند و در سایهٔ رحمت خدای غنوده‌اند، می‌توان توضیح داد که این مکالمه از روی عقایدِ مرحوم استاد محمدعلی ناصح رئیس انجمن ادبی ایران که سخت به اصولِ شعر سنّتی پایبند بوده، پرداخته شده است و این‌که افراشته می‌گوید:

آن هم به همان سبکِ ابیوردی مرحوم　　بی دخل و تصرف به همان مُهر و همان موم

منظورش این است که استاد ناصح عقیده داشته است از حدود قوانینِ حاکم برشعر انوری ابیوردی نباید پا را به‌این سوی‌تر نهاد.

رازِ موفقیتِ اغلب شاهکارهای شعریِ افراشته، نوعی آفریدن «تیپ» است از «شغال محکوم» تا «برف اغنیا و فقرا» تا «عریضه» و شعرِ «پالتومن» که پارودی یکی از شعرهای معروفِ حکیم نظامی گنجوی است.

افراشته در تاریخ طنز، در قلمرو ادب فارسی هیچ گاه فراموش نخواهد شد و ای بسا که در سالهای آینده، بار دیگر با نفوذی بیشتر وارد قلمرو مطالعات ادبی نسل‌های آینده شود. آن جانِ نجیبی که هنرمندانِ بزرگ از آن برخوردارند، در لابه‌لای حرف‌های افراشته موج می‌زند و همان جانِ نجیب، شخصیتِ او را در تاریخ حفظ خواهد کرد؛ گیرم نظریه‌پردازانِ تازه از راه رسیدهٔ نخوانده مُلّا شعر او را «نظم» بدانند و «جیغ بنفش» را «شعرِ ناب».

صدها شاعر نوپرداز، هزاران غزل‌سرای انجمن باره، و فراوان ناظمان نصیحت‌گوی در این عصر بوده‌اند و هستند که با یک چشم فرو بستن، از موجودیتِ تمامیِ آنها می‌توان به‌راحتی صرف‌نظر کرد و نادیده‌شان گرفت و به‌جای شعرهای نو آنان ترجمهٔ شعرهای فرنگی را خواند و به‌جای غزل‌هاشان شعرهای صائب و کلیم را و به‌جای نصایحشان پند و اندرزهای سعدی و ابن‌یمین را، امّا هیچ دیوان دیگری را نمی‌توان جانشین دیوان افراشته کرد. زبان پارسی همیشه به‌شاعری مانندِ افراشته نیازمند است گیرم این نیازْ نیازِ هرروزه‌ای که به دیوان حافظ و خیام دارد نباشد؛ به‌راستی کدام‌یک از معاصرانْ همیشه موردِ نیاز ما می‌توانند باشند؟

با همهٔ شباهت‌هایی که شعر افراشته به شعر ایرج دارد، باید او را خلف‌الصدقِ شعر هم‌شهری‌اش سید اشرفِ نسیم شمال بدانیم؛ با همان مقاصد و همان اهداف و با همان قالب‌ها و اسالیب بیان؛ همچنان‌که شعر سیداشرف هم، به‌نوعی خلف‌الصدقِ شعر میرزا علی‌اکبر صابر و روزنامهٔ ملانصرالدین قفقاز بود و شعرِ صابر هم خلف‌الصدقِ ادبیات عامیانهٔ فارسی از حراره‌های مردمی گرفته تا نوحه‌ها و دیگر انواعِ شعرهای مذهبی که شاید ریشه‌های آنها را بتوان در ادبیات ماقبلِ اسلامی ایران جستجو کرد. شعر «آمیرزا»ی او، از هرجهت شعر «آمُلّای» سیداشرف و «آکبلای» دخو (دهخدا) را به یاد می‌آورد و این شعرها، شعرِ «هُپ‌هُپ‌نامه» را و این گونه شعرهای صابر برخاسته از درون نوحه‌ها و حراره‌های مردمی است که در اصل ربط چندانی به شعر رسمی دورهٔ اسلامی ما ندارد.

امشب ای ماه به دردِ دلِ من تسکینی
آخر ای ماه تو همدردِ مـنِ مسکـینی
کاهشِ جانِ تو من دارم و من می‌دانم
که تو از دوریِ خورشید چه‌ها می‌بینی

محمدحسین شهریار

دربارهٔ شهریار، انشا و خطابه و رپورتاژهای روزنامگی در این شصت سال اخیر کم نبوده است، امّا حرفِ سنجیده و مبتنی براصولِ نقدِ شعر، بسیار کـم بـوده است.[1] از هـمان سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ که غزل‌های او در مطبوعات تهران و شهرستان‌ها با توفیق چشم‌گیری نشر می‌شد، داستان‌های واقعی یا تخیلی دربارهٔ او و عشق او در گوشه و کنارِ روزنامه‌ها روزبه‌روز در تزاید بود. مخصوصاً مجلاتِ هفتگیِ آن سالها، این قصه‌ها را، همراه با نمونه‌های شعر و گوشه‌هایی از حوادثِ زندگی واقعی و بیشتر تـخیّلی او، در میان توده‌های وسیع علاقمند به‌شعر فارسی گسترش داده است. این مـجموعهٔ مـتنوع افسانه و خبر در نشرِ شعرِ او در میان مردم، تأثیر قابل ملاحظه‌ای داشت، البته در کنارِ ارزش واقعیِ شعرِ او، که این‌همه قصه و حکایت را برمی‌تافت.

شهریار، مانندِ هرنابغهٔ دیگری، شیفتگان بسیار و دشمنان فراوان داشت. دشمنان او غالباً شاعرانِ هم‌سن و سال او بودند که خود را در طراز او و حتی بالاتر از او می‌دانستند. البتّه دلایلی هم برای حقّانیت خود در تخیّل خویش پرداخته بودند. محال است نام آن شاعری را که از اقران سنّیِ او بود و از شهریار جز به دشنام یاد نمی‌کرد من برزبان آورم ولی هرگز فراموش نمی‌کنم که آن شاعر و ادیبِ «ناکام» چگونه از «شعر نـاشناسی» و «فارسی ندانی» مردم زمانه رنج می‌بُرد که هجوم بُرده‌اند به‌شعرهای «سست و سـراپـا غلطِ این مردِ تبریزی» و از لطفِ شعرهای خودِ او، بی‌خبر مانده‌اند. امّا شهریار همیشه از این‌گونه مدعیان به‌نیکی یاد می‌کرد؛ با اینکه می‌دانست آنـها دربـارهٔ او چگـونه داوری

---

۱. برای اولین نمونه‌های انشانویسی دربارهٔ او بنگرید به مقالهٔ ا. پرتواعظم در صفحهٔ ۴۴۶ سال چهارم جهان نو، آذر ۱۳۲۸.

می‌کنند. او در پایگاهی بلند ایستاده بود، برقله‌ای از افتخار و قبولِ خاطر که انکارِ اینان و این کارشان را نوعی تفریح و تفنّن می‌شمرد. راست گفت نیچه که آن کس که از چکاد کوه می‌نگرد به‌شادی درّه‌نشینان، خندِستانی می‌کند.

برای نسلِ ما و نسل‌های بعد از ما، داوری دربارهٔ شهریار آسان‌تر شده است؛ دیگر آن غبار دوستی‌ها و دشمنی‌های محفلی یا فرو نشسته یا اندک شده است و اکنون ما هرگوشه‌ای از حافظهٔ جمعیِ عصرمان را با نمونه‌هایی از شعرِ او آراسته می‌بینیم؛ از شعرهایی که در حوزه‌های بیکران محافل عرفانی و دینی در کنارِ سخنان امثالِ مولوی و عطار وردِ زبان‌هاست (مانند «علی ای همای رحمت ...» و مثنوی «شب و علی») تا غزل‌های عاشقانه‌ای که از فرطِ شهرت حقاً به صورت امثال سایرهٔ زبان فارسی درآمده است (مانند «آمدی جانم به‌قربانت ولی حالا چرا» و «تا هستم ای رفیق ندانی که کیستم» و «امشب ای ماه به دردِ دلِ من تسکینی» و «یار و همسر نگرفتم که گرو بود سرم».) تا منظومه‌های درخشانی از نوع «هذیان دل» و «دو مرغ بهشتی» و «افسانهٔ شب» که بیشتر نظر ناقدان ادب و نکته‌سنجان تاریخِ تحولِ شعر فارسی را جلب می‌کند و نمی‌توان دگرگونی‌های شعر صد سال اخیر را بی‌تجزیه و تحلیل این‌گونه شعرها، به‌درستی، موردِ بررسی قرار داد تا شعرهای کاملاً «نو»ی از نوعِ «ای وای مادرم» و «نقاش».

با این که پس از یک قرن و نیم کوششِ ملّتِ ایران، هنوز، بنیادِ عقلانی جنبشِ رومانتیسم، که اومانیسم است در کشور ما تحقق نپذیرفته است و ظاهراً به این زودی‌ها هم تحقق نخواهد پذیرفت، اما شهریار، بی‌هیچ تردیدی بزرگترین شاعر رمانتیک زبان فارسی است. روی کلمهٔ رمانتیک باید قدری درنگ کنیم. ژورنالیسم بی‌سواد حاکم بر مطبوعاتِ ایران در چهل سال اخیر، کلمهٔ رمانتیک را چندان با استهزا به کار بُرده است که اگر بگویند فلان شاعر رمانتیک است، مردم از آن «آبکی» بودن و «سطحی» بودن و «سوزناک و بی‌ارزش» بودن را می‌فهمند و نمی‌دانند که بزرگترین جنبش فرهنگی و ادبی و هنری تاریخ بشری در اروپا و آمریکا، جنبش رمانتیسم است؛ بزرگ‌ترین نوابغِ هنری و ادبیِ تاریخِ بشر، امثال گوته و شیلر و ... همه رمانتیک هستند. ما از رمانتیسم چه می‌دانیم، کدام شاهکار رمانتیک جهان را خوانده‌ایم یا ترجمهٔ آن را به‌زبان فارسی ارائه داده‌ایم؟ آنچه ما از رمانتیسم، این بزرگترین جریان هنری تاریخ اطلاع داریم، ترجمهٔ

چند قطعه شعر از آلفرد دوموسه و لامارتین است، آن‌هم به‌ترجمهٔ یکی دو مترجم ناتوانِ روزنامگی، حال آن‌که این چند قطعه شعر، با این‌گونه ترجمه‌ها، شبحی بسیار کمرنگ و نامرئی است از رمانتیسمی زار و نزار از رمانتیک‌های فرانسه و همگان می‌دانند که رمانتیسم فرانسه در مقابل رمانتیسم آلمان و انگلستان و چند زبان دیگر، اعتباری و اهمیتی ندارد. اینجا جای این بحث نبود امّا ناگزیر بودم که این نکته را یادآوری کنم. ما در مورد بسیاری از مفاهیم و مصطلحات فرهنگی گرفته شده از غرب، باید تجدیدنظر کنیم و این‌گونه اصطلاحات و مفاهیم را از نو بشناسیم؛ یکی از این مفاهیم، رمانتیسم است ــ با همهٔ شناوریِ مفهومِ آن در تاریخ و به قولِ قدما «مقول به تشکیک» بودنش.

این جنبشِ عظیم هنری و فرهنگی که در اروپا، دوره‌ای طولانی، در حدود دو قرن را زیر چترِ خویش دارد، در ادبیات فارسی عمرش مثل بهارِ بندرعباس کوتاه بوده است؛ کمتر از سی سال و در این سی سال هم، کمترین دستاورد را عرضه کرده است. اگر بخواهیم خودمان را از این بابت با کشورهای مجاورمان، مثلاً کشورهای عربی، مقایسه کنیم دوران جنبش رمانتیسم آنها (که متجاوز از یک قرن است) به لحاظِ زمانی چند برابرِ دورهٔ ماست و چهره‌های درخشانی که در حوزهٔ رمانتیسمِ زبان عرب ظهور کرده‌اند و بعضی از آنها مانند جبران خلیل جبران شهرتی جهانی یافته‌اند به‌هیچ روی با نمایندگان رمانتیسم در ادبیات فارسی طرفِ مقایسه نیستند؛ رمانتیسم زبان عرب چهره‌های برجسته‌ای از نوعِ خلیل مُطران، عقّاد، ابوشادی، نعیمه، ایلیا ابوماضی، نازک الملائکه و نزار قبّانی و ده‌ها شاعر و نویسندهٔ دیگر عرضه کرده است و ما به‌جز نمونه‌های اندکی از شعرهای «میرزادهٔ عشقی» و بعضی کارهای اولیهٔ «نیما» و تا حدودی گلچین گیلانی، توللی، نادرپور و مشیری چیزی نداریم که در برابر آثارِ متنوع آنان عرضه کنیم.

شهریار، از مادر، رمانتیک زاده شده بود؛ او نیازی به‌خواندنِ بیانیهٔ مکتب رمانتیسم نداشت. او همه عمر در «خیال» زیست و با «تخیّل» شاعرانهٔ خویش ما را به‌فضاهایی بُرد که دیگر شاعران هم‌عصرِ او، با آن فضاها غالباً بیگانه بودند.

جوهر همهٔ هنرها «خیال» است و شعر بنابربعضی تعریف‌ها چیزی جز صور خیال نیست؛ امّا خیال رمانتیک چیزی است که با خیال دیگر شاعران قدری متفاوت است. بزرگترین امتیاز شهریار در شعرِ عصر ما دو چیز است: یکی «صدقِ عاطفی» و دیگر

«خیالِ رمانتیک» و ظاهراً این دو موضوع، در اصل، دو روی یک سکّه‌اند. دستِ‌کم در شهریار، و شاید هم در بعضی دیگر از شاعران رمانتیک «صدق عاطفی» از «خیال رمانتیک» تجزیه‌ناپذیر است. اگر صدقِ عاطفی را چیزی فراتر از صدقِ منطقی بدانیم می‌توانیم به‌راحتی قبول کنیم که او در جهان تخیل خویش با بسیاری از ماجراها، روبه‌رو بوده است که شاید تمام یا بخشِ اعظمِ آن ماجراها هرگز در قلمرو واقع و جهان حقایقِ منطقی، وجود نداشته است؛ حتی همان ماجرای عشقیِ او.

سایه می‌گفت یک روز که بر طبق رسم همه روزه، در سالهای قبل از کودتای ۱۳۳۲ نزدِ شهریار رفتم، گفت: «سایه جان! دیشب داشتم خفه می‌شدم. مادرم آمد مرا از خفه شدن نجات داد.» گفتم: «چرا؟» گفت: «داشتم شعر «سنفونیِ دریا» را می‌سرودم و به دریا می‌اندیشیدم، آب آمد و من در میان امواجِ طوفانیِ دریا دست و پا می‌زدم و چون شنا بلد نبودم داشتم خفه می‌شدم که مادرم به بالای سرم آمد و مرا از غرق شدن نجات داد؛ اگر نه الآن جسدم را ــ که از آب گرفته بودند و باد کرده بود ــ می‌دیدی.» سایه می‌گفت: «شهریار این حرف‌ها را وقتی می‌زد که هنوز دریا را، در عمرِ خویش، از نزدیک ندیده بود و در تهران اقامت داشت، در منزلی که در کوچهٔ پشتِ مجلس شورای ملی اجاره کرده بود و با مادرش زندگی می‌کرد. هنوز مجرد بود. من یقین دارم که خفه شدن شهریار در دریا دروغ نیست، گیرم او دریا را تا آن زمان از نزدیک ندیده باشد و در تهران این حرف‌ها را زده باشد. صدق عاطفی چیزی است که در قلمرو هنرها قابل بحث است و ربطی به صدق و کذبِ منطقی و «صدق الخبر مطابَقَتُهُ لِلواقِعِ» علمای بلاغت و متکلمین ندارد. ممکن است مادرِ شاعری ــ یا بهتر بگویم متشاعری ــ حقیقتاً بمیرد، آن متشاعر حقیقتاً و از تهِ دل دربارهٔ او مرثیه بگوید ولی شعرش فاقد «صدق عاطفی» باشد و بر عکس شاعری دریا را ندیده باشد و صادقانه در آن غرق شده باشد و بر اثر صدقِ عاطفی در آستانهٔ خفه شدن باشد و حقیقتاً احتیاج به این داشته باشد که مادرش او را از غرق شدن و خفگی نجات دهد؛ همان که علمای بلاغتِ تأثیرپذیرفته از علم کلام آن را «صدقُ الخبرِ مطابقته مع اعتقاد المتکلم» می‌دانستند.

شهریار همهٔ عمر عاشق حافظ بود و کدام شاعر فارسی زبان هست که عاشق حافظ نباشد؟ امّا در چند قرن اخیر یکی از دوسه شاعری که بیش از همه شیفتهٔ حافظ بوده

شهریار است، دست‌کم هیچ شاعری با شعرش نتوانسته است این مایه ارادت به حافظ را به ما نشان دهد. بسیار طبیعی است که با این پایه از ارادت به حافظ، بسیاری از غزل‌های شهریار، به لحاظ وزن و قافیه، شبیه غزلهای حافظ باشند، امّا این امر به‌خودی خود شیفتگیِ واقعیِ او را به حافظ نشان نمی‌دهد؛ شاید شاعران دیگری هم باشند که دیوان حافظ را طابقُ النعل بالنعل جواب گفته باشند از «الا یا أَیُّهَا الساقی» تا «می‌خواه و گل‌افشان کن...» این کار به خودی خود نشانه‌ای از دلبستگیِ عمیق آن شاعران به حافظ نیست، هرکدام از مقلدان حافظ در طول قرون و اعصار این امتیاز را دارند؛ شهریار، در این‌جا مقامی فراتر از دیگران دارد. شهریار با حفظ استقلالِ روحیِ خویش و با پاسداری از حال و هوای روحیِ خود توانست به جمال‌شناسیِ شعر حافظ نزدیک شود و رازِ توفیقِ او همین بود. این‌که در جایی می‌گوید «هرچه دارم همه از دولت حافظ دارم» ناظر به این امر است نه ناظر به استقبال غزل‌های حافظ که هر آدمِ دیگری هم اگر حوصله به خرج دهد از آن محروم نیست. من در جای دیگری مبانی جمال‌شناسیِ شعر حافظ را تحلیل کرده‌ام و نشان داده‌ام که حافظ در اوج هنر شاعری خویش از موسیقی به طرفِ معنی حرکت می‌کند، شهریار نیز چنین است؛ اصلاحاتی که شهریار در چاپ‌های متعدد شعرهایش کرده ــ و مطالعهٔ میدانیِ این مسأله خود می‌تواند موضوع یک تحقیق جداگانه قرار گیرد ــ نشان می‌دهد که شهریار تمامی این تغییرات را برای رسیدن به چنان جمال‌شناسی‌ای انجام داده است.

این‌گونه جمال‌شناسی تنها در استقبال غزل‌های حافظ، خود را نشان نمی‌دهد بلکه وقتی او شعری در وزنِ شاهنامه یا وزن مثنوی شریف مولانا می‌گوید ــ که از حال و هوای غزل «حافظوار» به‌دور است ــ باز هم خود را نشان می‌دهد؛ این همان چیزی است که او از حافظ آموخته و بزرگترین دستاوردِ اوست. من چون از زبان ترکی، تقریباً، بی‌اطلاعم به‌خودم حق نمی‌دهم که بگویم این فرمول، یعنی این اصلِ جمال‌شناسی، حتی در شعرهای ترکیِ او، مثل حیدر بابایه سلام، هم جریان دارد ولی یقین دارم که چون آن شعرها هم از ذهن او تراویده است، باید براساس همین جمال‌شناسی، شکل گرفته باشد.

شهریار دو شاعرِ ایده‌آل یا دو prototype بیشتر نداشت: از قدما حافظ و از معاصرانْ

ایرج میرزا. فردوسی و نظامی و سعدی و خیام را هم بیش و کم خوانده بود و می‌پسندید ــ و نمی‌دانم چه‌قدر مولانا را ــ و از معاصران بهار و نیما را. البته اغلبِ شعرهای خیلی معروف را هم خوانده بود ولی حافظ و ایرج میرزا برای او، هرکدام در عالمِ خودش، مَثَلِ اعلای نوعی از شاعری بود. اگر حمل براغراق نکنید، می‌خواهم بگویم در قلمرو زبان شعر، بیش از آنکه از حافظ تأثیر گرفته باشد از ایرج الهام گرفته بود؛ آنجا که در غزل فارسی، شهریار، شهریار می‌شود یعنی در جایی می‌ایستد که ما از پذیرفتنِ او ناگزیریم، در آنجا به‌زبان ایرج نزدیکتر است. اغلبِ غزلسرایان هم‌نسلِ او را، به‌راحتی می‌توان از تاریخِ شعر فارسی حذف کرد؛ یعنی به‌جای دیوان فلان معاصرِ او، دیوان کلیم یا صائب یا بابا فغانی یا وحشی را می‌توان خواند و از دیوان آنها صرف‌نظر کرد، ولی شهریار «ناگزیرِ شعر فارسی» است یعنی نمی‌توان با دیوان او چنأن برخوردی کرد؛ ما اگر شهریار را نداشتیم، چیز مهمّی را کم داشتیم ولی اگر رهی و امیری و... را نداشتیم به‌جای آنها از صائب و سعدی و امثال آنها به‌راحتی بهره می‌بردیم. این نکته‌ای است که رقیبان شهریار تا زنده بودند نفهمیدند و بعد از مرگشان مقایسهٔ تیراژ شعرهایشان با تیراژ شعر شهریار ــ که نسبتِ یک به صد است ــ دستِ‌کم به طرفداران آنان، این حقیقت را با محاسبات آماری و با عدد و رقم ثابت کرد.

شهریار نیز مانندِ بهار، از آنهایی بود که تا آخرین سالهای عمر، شعله می‌کشید و مثل بعضی از شاعران که در یک دورهٔ معیّن اوج می‌گیرند و بعد به تکرار خود می‌پردازند، نبود. بی‌گمان شاهکارهای او در هشتاد و چند سال عمر ــ که نزدیک به شصت سال «تمام‌وقت» شاعر زیست و به‌شاعری پرداخت ــ متعلق به‌نیمهٔ اوّل این شصت سال است؛ ولی در نیمهٔ دوم نیز شعله‌های بلند کم نداشت.

شهریار در عمرِ طولانی شاعری خویش، آنقدر خلاقیّتِ فردیْ دارد که نظیره‌سازی‌ها و استقبال‌های او را می‌توان به‌راحتی نادیده گرفت. امّا، در همان نظیره‌سازی‌ها و استقبال‌ها هم، وقتی او را با دیگران مقایسه کنیم دارای نوعی استقلال و ابتکار است؛ جرأت‌های زبانی و جسارت‌های معنایی او، حتی در این نظیره‌سازی‌ها هم حساب او را از این‌گونه شاعران و این‌گونه نظیره‌سازی‌ها جدا می‌کند.

شهریار از یک طرف در جهتِ جمال‌شناسیِ شعر حافظ حرکت می‌کرد و از سوی

دیگر یکصد و هشتاد درجه با آن فاصله می‌گرفت. در ساختمانِ بیت که واحدِ صوریِ شعرهای سنّتی ماست، شهریار می‌کوشید که از جانبِ موسیقی در جهتِ معنی سیر کند؛ همان کاری که حافظ کرده است ولی در ساختمان یک شعر، خواه غزل باشد یا قصیده یا ...، تا جایی که قافیه داشت شعر می‌گفت و به هنگام پاکنویس شعر، از هیچ قافیه‌ای صرف‌نظر نمی‌کرد.

سایه می‌گفت: «یک بار به او گفتم که شهریارا! چه اصراری داری که هیچ قافیه‌ای را بی‌نصیب نگذاری، حیف نیست در فلان غزل با آن ابیات بلند و پر شکوه، چنان ابیات نامناسبی را وارد کرده‌ای؟ آنها را حذف کن تا جمال غزل، با کاستنِ آنها، کمال گیرد.» گفت: «بگذار این کار را مردم بکنند. آیندگان خواهند کرد.»

در میان دانه‌های درشتِ شعرِ قرنِ ما، بهار شصت و چهار سال زندگی کرد (یعنی بیست سالی کمتر از شهریار) و در همان شصت و چهار سال، نیمی از عمرش به سیاست و روزنامه‌نویسی و نمایندگی مجلس و تبعید و زندان و نیز استادی دانشگاه و تحقیق و تتبع گذشت که دستاوردهای او در دو قلمرو سیاست و تحقیق نیز خیره‌کننده و حیرت‌آور است. ایرج پنجاه و یک سال زیست و بیشترین بخش عمرش به کارهای جنبی سپری شد. اخوان ثالث نیز با مشغله‌هایی از نوع معلمی و یا کار در رادیو و تلویزیون بخشی از عمر شصت و دو ساله‌اش را پُر کرد. سپهری میان نقاشی و شعر در نوسان بود؛ تنها شهریار بود که همهٔ عمر هشتادوچهار ساله‌اش را ــ به‌جز بخشی از سالیان مدرسه ــ تمام‌وقت در خدمتِ شعر زیست؛ حتی نیما هم در این امر، به پای شهریار نمی‌رسد زیرا مقداری از عمر خود را به معلمی و عضویّت در ادارهٔ نگارش وزارت فرهنگ گذرانید و تا آخر عمر نیز بی‌ارتباطی با آن اداره نبود.

با درنظر گرفتنِ طول عمر شهریار در قیاس با این بزرگان، این درجه از «تمام‌وقتْ شاعرْ بودن» که نصیب او شد، نصیب هیچ‌کدام از دانه‌های درشت شعرِ فارسی در قرن حاضر نشد.

همین امر سبب شد که او، زلالِ خلوتِ رمانتیکِ خویش را، هیچ‌گاه به‌واقعیت‌های بیرونی نیالاید و در جهان «خیالیِ» خویش به‌خلاقیّت هنری بپردازد، به‌همین دلیل و به‌دلیل نمونه‌های درخشانی از هنرش، او را باید بزرگترین مظهر رمانتیسیسم در شعر

فارسی به‌حساب آورد؛ گویندهٔ «هذیان دل» و «دو مرغ بهشتی» و «افسانهٔ شب» و «در جستجوی پدر» و «سرود آبشار» و «ای وای مادرم» و «نقّاش» و «سنفونیِ دریا» و چندین منظومهٔ دیگر. اگر روزی بخواهند برای مکتب رمانتیسم در ادبیات فارسی نمایندهٔ کامل عیاری انتخاب کنند تصور نمی‌کنم، شاعری شایسته‌تر از شهریار بتوان یافت.

اشکم ولی به پای عـزیزان چکـیده‌ام
خـارم ولی بـه سـایهٔ گـل آرمـیده‌ام
من جلوهٔ شباب ندیدم به عمرِ خویش
از دیگران حـدیثِ جـوانـی شـنیده‌ام

دربارهٔ شعرِ رهی[1]

سرانجام رهیِ معیری بر تردیدِ دیرینهٔ خویش غالب آمد و دفترِ شعرش را، که از سالها قبل انتظار انتشارش می‌رفت، به‌چاپ رسانید. بـر روی هـم، رهـی در کـارِ شـعرش از سختگیرترین شاعرانِ این روزگار است و همین سختگیری و تردیدِ او در کارِ انتشارِ شعر یکی از عللِ شُستگی و انسجام شعرِ اوست.

هماهنگیِ عناصرِ غزل در شعرِ او، بیش از همهٔ شاعرانِ کلاسیک معاصر، بـه‌چشم می‌خورد. اگر توجّه شود در غزلِ سنّتیِ معاصر فارسی چند چهرهٔ برجسته وجود دارد که هر کدام در آفاقِ کارِ خود امتیازاتی بر دیگران دارند و رویِ همان موازین و عـلل، هـر دسته‌ای از مردم نیز به‌آثارِ یکی از این چند شاعر می‌گرایند.

ســوزِ غــزل‌هایِ شـهریار[2] و صـمیمیّتِ بـیان او بـاعث شـده است کـه بسـیاری از دوستدارانِ شعر در شیوه‌های کهن، غزلِ او را بر دیگران رجحان می‌دهند، با اینکه زبانِ غزلِ او نقاطِ ضعف نیز دارد. با این‌همه، شورِ درونی و سوزِ صمیمانهٔ غزل‌هایِ او باعث شده است که هر کس اهلِ زمزمه و غزل باشد، از شعرهایِ او لذّت ببرد.

از سویِ دیگر، نوعِ مضامین و اندیشه‌هایِ ارجمندِ امیریِ فیروزکوهی[3] در موازینِ

---

۱ از روزنامهٔ هیرمند، چاپ مشهد، سال هفتم، شمارهٔ ۴۱، (۱۴ مرداد ۱۳۴۴). [اکنون که این مقاله بعد از ۴۶ سال تجدید چاپ می‌شود باید یادآور شوم که اصلاً به این حرفها عقیده ندارم، یـعنی آنـچه دربـارهٔ جـایگاه رهی نوشته‌ام عقیدهٔ آن روزهای من بوده است، امّا در مورد شهریار عقیده‌ام بسی بیشتر شده است. هیچ گاه سخن اِلیوت را نباید فراموش کرد که گفت «نقدِ راستین و درست آن است که بر محورِ شعر باشد نه شاعر.»
T.S. Eliot: *Selected Essays*, p. 17.]

۲. محمّد حسینِ بهجتِ تبریزی (۱۲۸۳-۱۳۶۷ شمسی).

۳. کریم امیریِ فیروزکوهی (۱۲۸۹-۱۳۶۳ شمسی).

شیوهٔ هندی (اصفهانی) و آفاقِ فکریِ شاعرانِ عصرِ صفوی، دستهٔ دیگری از دوستداران شعر در قالبِ غزل را به‌گزینشِ شعرِ او و ترجیحِ او بر دیگران وا می‌دارد.

بی آنکه بخواهم اظهارِ نظری در قیاسِ این دو شاعر با رهیِ معیری به‌میان آورم، نکته‌ای را فراموش نمی‌کنم و آن این است که شعرِ رهی حالتِ اعتدالی است میان این دو شیوه، با در نظر گرفتنِ چند نکتهٔ دیگر.

اگر بخواهیم با موازینِ کهن، که چندان هم اعتباری هم ندارد، سبکِ شعرِ رهی را تعیین کنیم، باید او را در مرزی میانِ شیوهٔ هندی و عراقی قرار دهیم؛ زیرا بسیاری از خصوصیاتِ هر یک از این دو سبک را در شعرِ او می‌بینیم، بی‌آنکه بتوانیم او را به‌طورِ مسلّم منتسبِ به‌یکی از این دو شیوه بشماریم. گاه گاه، تخیّلاتِ دقیق و اندیشه‌های لطیفِ او، شعرِ صائب و کلیم و حزین و دیگر شاعرانِ شیوهٔ هندی را به‌یادِ ما می‌آورد و در همان لحظه، زبانِ شُسته و یکدستِ او از شاعری به‌شیوهٔ عراقی سخن می‌گوید. رنگِ عاشقانهٔ غزلِ رهی، با این زبان شُسته و مضامینِ لطیف، تقریباً عاملِ اصلی اهمیتِ کار اوست؛ زیرا جمعِ میان این سه عنصر اصلی شعر، آن هم در غزل، از کارهایِ دشوار است.

همان طور که پیش از این گفتیم امیری و شهریار، دو غزلسرای برجستهٔ این روزگار، هر کدام با داشتنِ محسنّاتی در کارِ غزل، نقاطِ ضعفی هم در شعرشان دیده می‌شود؛ از جمله زبانِ غزلِ شهریار که گاهی در حدِّ فرودینِ زبان مردمِ عامی است یا مضامین باریک امیری، که از افقِ معانی غزلی بیرون است و عدمِ هماهنگی بین اجزای بیت‌ها در غزلِ او، که هر کدام از عالمی دیگر است و گزارشگر اندیشه‌ای مخصوص به‌خود است، و روی هم رفته هماهنگی در ترکیب، میان ابیات غزلِ او وجود ندارد.

اما رهی کوشیده است تا در این میان اعتدالی برقرار کند. اگر مضامینِ لطیف و دقیقِ شیوهٔ هندی در شعرِ رهی به‌اندازهٔ امیری نیست، اما این خصوصیت را نمی‌توان نادیده گرفت که هماهنگی در معانیِ غزلی و اجزای ترکیبیِ غزل در شعرِ رهی بیشتر از امیری است. و اگر سوزِ صمیمانه و سادگیِ عشقِ شهریار را در غزل رهی به‌آن اندازه نمی‌بینیم، این را نمی‌توان فراموش کرد که زبانِ غزل او شُستگی و نرمیِ بیشتری دارد و برایِ تغنّی و ترنّم، که کارِ اصلی و عمده و وظیفهٔ غزل به‌شمار است، آماده‌تر است.

من اکنون بر سرِ این نیستم که یکی از این سه شاعر را بر دیگری برتری نهم، اما در حالات مختلف و شرایطِ گوناگون، هر کس ممکن است یکی از این سه خصوصیّت را مهمتر ببیند و در نتیجه یکی از این سه را بر دیگری ترجیح دهد.

اگر مجالِ بیشتری در این میدان می‌بود، بحثِ بیشتری سزاوار بود. به‌خصوص که کارِ غزل معاصر باید به‌طورِ دقیق رسیدگی شود و بسیاری از نقاطِ ضعفِ غزلِ امروز نشان داده شود؛ زیرا از میانِ قالب‌هایِ شعرِ کلاسیک، غزل هنوز طرفدارانِ بیشتری دارد و ادامهٔ آن هنوز تا حدودی طبیعی می‌نماید و اگر تحولاّتِ درستی در آن به‌وجود آید، هرگز نخواهد مرد؛ زیرا بشر هیچ گاه از زمزمه و تغنّی بی‌نیاز نخواهد بود و غزل خود یکی از بهترین انواعِ زمزمه‌های بشری است؛ البته «بِشَرْطِها وَ شُرُوطِها و سوز و حال مِنْ شُروطِها». سخن از شعر رهی بود و ما به‌وادیِ دیگری افتادیم.

دربارهٔ رهی، حرف‌های ضد و نقیض بسیار گفته می‌شود و این خصوصیّت دربارهٔ اکثر شاعرانِ خوب، وجود دارد؛ همانطور که بعضی، از جمله خودم، شهریار را سلطان شوریدگان و یکی از غزلسرایان خوب قرن اخیر می‌شمارند، گروهی نیز او را شاعری در مراحلِ فرودین عالم سخنوری می‌دانند. دربارهٔ دیگران نیز این گونه سخن‌ها کم و بیش هست.

در بعضی از جراید نوشته بودند که مضامین شعر رهی را در آثار قدما می‌توان جُست و این سخن را با بیانی، که از حدودِ انصاف و شیوهٔ اعتدالِ نقدِ ادبی به‌دور است، به‌میان آورده بودند. اما بر اهلِ نظر و کسانی که دست اندر کارِ نقدِ شعر و شاعری هستند پوشیده نیست که آن سخنان اگر صحّتی می‌داشت، دلایلِ بیشتری هم به‌همراه می‌آورد، اما در بیشترِ این سخنان جایِ گفت و گو بسیار است.

بی آنکه بخواهم موضوع را به‌طورِ کلّی منکر شوم، ناگزیرم که برای بعضی از خوانندگان نکته‌ای را که در کارِ انتقادِ ادبی مهم است و در مسألهٔ سَرَقاتِ شعری در عرب و عجم مطرح می‌کنند، یادآور شوم و آن این است که اگر شاعری مضمونی را از قدما گرفت، اگر بهتر از ایشان بیان کند، مضمون از آنِ او خواهد شد و تنها فضلِ تقدّمی برای قدما باقی است. از جمله امیر مُعِزّی گفته است :

چندان که به‌آینه همی در نگری — بر چهرهٔ خویشتن ز من فتنه‌تری

و رهی گفته است:

من از دلبستگی‌هایِ تو با آئینه دانستم
که بر دیدارِ طاقت سوزِ خود، عاشق‌تر از مایی

هر خوانندهٔ فارسی زبانی، این شعر رهی را بر آن بیت مُعزّی ترجیح می‌دهد، بی‌آنکه فضلِ تقدّم امیرْ مُعزّی را فراموش کند و این مختصِ شعرِ رهی نیست؛ هر شاعری کم و بیش از متقدّمانِ خود مایه‌هایِ لفظی و معنوی می‌گیرد، اگرچه امروز ناواردانِ جوان، که با موازین دیگری شعرِ معاصر را بررسی می‌کنند، حتّی حساب «یک» کلمه را هم دارند و مثلاً می‌گویند پیش از آنکه تو در «شبخوانی»[1] ترکیبِ «رویایِ نجیب» را به کار ببری، امید[2]، کلمهٔ نجیب را در شعرش به‌کار برده است و به‌همین میزان بر کار من خُرده می‌گیرند.

اما در موازینِ نقدِ قدیم این حرف‌ها مطرح نبود. بگذریم. امروز رهی یکی از بهترین غزلسرایانِ معاصر به‌شمار می‌رود و شعرش دوستدارانِ بسیار دارد و من خود یکی از علاقه‌مندانِ غزل رهی هستم، با اینکه چندی است از غزلسرایی، تقریباً، کناره گرفته‌ام و در مسیرِ دیگری قرار دارم.

با یک نظرِ اجمالی به‌دیوانِ سایهٔ عمرِ رهی می‌توان دریافت که رهی، در مرحلهٔ نخستین، به‌سادگی و زیبایی بیان، توجّه دارد و پس از آن به‌دیگر عناصرِ صوری و معنویِ شعر. روی همین خصوصیّت است که کلمات در شعر او بیشتر از شعرِ هر غزلسرای دیگر به جای خود نشسته است و صنعت‌های لفظی، به‌طورِ طبیعی، در شعرِ او کم نیست، به‌خصوص لَفّ و نشر:

ای شاهدِ افلاکی در مستی و در پاکی — من چشم تو را مانم، تو اشکِ مرا مانی
از آتشِ سودایت، دارم من و دارد دل — داغی که نمی‌بینی، دردی که نمی‌دانی
دل با من و جان بی‌تو، نسپاری و بسپارم — کام از تو و تاب از من، نستانم و بستانی

و این خصوصیّت در بسیاری از غزل‌هایِ او به‌چشم می‌خورد. تکرارِ یک مضمون در شعرِ او نیز گاه‌گاه دیده می‌شود، از جمله در غزلی می‌گوید:

---

۱. نام نخستین مجموعهٔ شعر شفیعی کدکنی که چاپ اول آن در بهار ۱۳۴۴ در مشهد انتشار یافت.
۲. مهدی اخوانِ ثالث، م. امید (۱۳۰۷-۱۳۶۹ شمسی).

مرا ز مردمِ نا اهل، چشمِ مـردُمی است　　امــیدِ مــیوه ز شــاخِ بـریده‌ای دارم

و در جای دیگر گفته است:

بیچاره‌ای که چاره طلب می‌کند ز خلق　　دارد امــید مــیوه ز شــاخ بـریده‌ای

کارِ اصلیِ رهی غزل است، اما در قالب‌هایِ دیگرِ شعر کهنِ فارسی نیز موفّق است. چند تغزّلی که به‌شیوهٔ شاعرانِ خراسانی دارد، در همان آفاق، خراسـانی و اسـتادانـه اسـت، به‌خصوص تغزّلِ:

ای مشکِ سوده، گیسویِ آن سیمگون تنی　　یــا خــرمنِ عــبیری، یــا بــارِ ســوسنی[۱]

که گویا با توجّه به یکی از تغزّل‌هایِ ادیبِ صابرِ[۲] تِرمَذی به مطلعِ:

ای زلف یارِ من زِرِهی، یا زِرِهگری　　یا پـیشِ تـیغِ غـمزهٔ دلبـر، زِرِهْ دَری

سروده شده و با بهترین تغزّل‌هایِ قُدما برابری می‌کند و در تغزّلاتِ قدما دربـارهٔ زلف کمتر به این زیبایی می‌توان جست و من آن را از تغزّلِ مـعروف و زیـبایِ مُـعِزّی کـمتر نمی‌دانم که گفته است :

ای زلفِ دلبرِ مـن، پُـرچـین و پُـرشکنی　　گاهی چو وعدهٔ او، گاهی چو پُشتِ منی

در میانِ قطعاتِ رهی، «نیروی اشک» تابناکی بسیار دارد و از بهترین قطعاتی است کـه معاصران به‌شیوهٔ کهن سروده‌اند.

در قطعهٔ «سرنوشت»، که گویا مضمون آن از کلیله یا یکی از متونِ کُهَنِ دیگر گـرفته شده، از نظر لفظی، نقص‌هایی به‌نظرم می‌رسد که یادآوری آن بی‌مناسبت نخواهد بود. کلمهٔ «همی» که علامتِ استمرار و تداومِ زمانی است در این قطعه ردیف قرار گرفته و در چند بیت به‌جای خود نیست، از جمله در بیت اوّل، درست است و در بیت دوم به‌نظر من به‌جای خود نیست :

اعرابیی به دجله کنار از قـضایِ چـرخ　　روزی به نیستانی شـد رهسـپر هـمی

ناگَه ز کـینه‌توزی گـردونِ گـرگ‌خوی　　شیری گرسنه گشت بدو حمله‌ور همی

که «همی» در بیتِ دوم حالتِ استمرار را نمی‌رساند به‌خصوص با وجودِ قید «ناگه»؛ در چند بیتِ دیگر هم این نکته به‌چشم می‌خورد. از قدما ندیده‌ام کسی را که در معنی کلمهٔ

---

۱. نک: بخش «تغزّل و قصیده»، شعرِ «سایهٔ گیسو».

۲. مقتول بین ۵۳۸ و ۵۴۲ هجری قمری.

«همی» چنین تَوَسُّعی قایل باشد.

سایهٔ عمر، در حقیقت برگزیده‌ای است از شعر فراوانِ رهی معیّری و این دقتِ انتخابِ رهی بسیار موردِ ستایش است، با اینکه بسیاری از شعرهایِ معروفِ خود را در این دیوان نیاورده است، از جمله تا جایی که من یاد دارم غزلِ:

فارغ دلان ز لذّتِ غم دور بوده‌اند...

و نیز غزلِ:

تو و با لاله رویان گُل ز شاخِ عیش چیدن‌ها

در این کتاب ۹۶ غزل، ۴ تغزّل، ۹ منظومه و مثنوی، ۱۶ قطعه، و ۱۹ رباعی، و مقداری ابیاتِ پراکنده آمده و از شعرهایی انتخاب شده است که رهی در فاصلهٔ ۱۳۱۳-۱۳۴۳ سروده است، نامِ کتاب بسیار مناسب و زیباست و از این قطعه که از آخرین شعرهای رهی است، گرفته شده:

هر چه کمتر شود فروغِ حیات   رنج را جان‌گدازتر بینی
سویِ مغرب چو رو کُند خورشید   سایه‌ها را درازتر بینی

آهوی بی‌گناه شود زخمدار و لنگ
با خونِ خود نویسد در برفِ سیمرنگ:
«ــ بدرود، جنگلِ من! خوش باش در بهار!»

گلچین گیلانی

وقتی که گلچین گیلانی (مجدالدین میرفخرایی) در سالهای حدود ۱۳۱۲ در تهران دانشکدهٔ ادبیات را به‌پایان رساند و هم در آن ایّام که دانشجوی آن دانشکده بود، شعرهایی در مجلهٔ ارمغان مرحوم وحید دستگردی چاپ می‌کرد، با تمام ویژگی‌های شعرِ سنّتی آن روزگار؛ شعری بی‌کمترین بهره‌ای از ذهن و زبان عصر، شعری کلیشه‌ای و درخور جلساتِ انجمن ادبیِ حکیم نظامی و در یک کلام شعرهایی که در هرشهری و شاید هرمحله‌ای از یک شهر بزرگ چندین شاعر از آن دست که همیشه قادر بر سرودن آنها باشند، می‌توان یافت. امّا وقتی به بیروت رفت و در آنجا به‌تحصیل در رشتهٔ پزشکی پرداخت و بعد سر از لندن درآورد و مقیم آن بلاد شد و دیگر به‌ایران برنگشت و همه عمر در آن‌جا به‌کار شاعری و طبابت پرداخت، ناگهان شعرش دگرگونیِ عجیبی یافت؛ شعری تروتازه، با طراوت، شعری آینهٔ تمام‌نمای طبیعتِ شمال ایران و برروی هم شعری که در قفسهٔ کتابخانهٔ شعرِ معاصر ایران، جای آن خالی بود و اگر امروز آن شعرها را بخواهیم، به‌صورت مفروض از تاریخِ شعر معاصر حذف کنیم، حقاً باید اعتراف کنیم که چیزیِ، و چیز مهمی، سر جای خودش نیست؛ مثل بدنی که ناگهان احساس کند یکی از چشم‌ها یا دست‌هایش را فاقد است و همیشه در جستجوی آن عضو است.

شعر گلچین گیلانی، یکی از طبیعی‌ترین و سرشارترین نمونه‌های شعر فارسی در قرن اخیر است، شاید بتوان گفت که به‌لحاظِ زلالیِ عاطفه و بی‌پروایی بیان و سادگیِ تصویرها و در عینِ حال عمق احساس کمتر شعری را می‌توان در ترازوی آن نهاد.

وقتی شعر باران او را که در ژوئیهٔ سال ۱۹۴۰ (۱۳۱۹ ش) میلادی سروده شده است و در مجلهٔ سخن چاپ شد، برای نخستین بار در نوجوانی می‌خواندم، احساس شگفتی

به من دست داده بود؛ هم‌اکنون نیز پس از چهل و پنج سال، هروقت تمام یا پاره‌هایی از آن را می‌خوانم حالتی در من ایجاد می‌شود که از خواندن کمتر شعری برای من حاصل می‌شود، دستِ‌کم در موردِ شعر متأخران و معاصران، این حکم را با اطمینان می‌توانم تأیید کنم.

این دگرگونی که در هنر شاعری او اتفاق افتاده است، علتش برمن روشن نیست. اگر بگوییم تغییر محیط زندگی سبب این تحول شده است، این کار چندان قطعیت ندارد زیرا چه بسیار شاعران که داشته‌ایم و سالها و سالها در فرنگستان زیسته‌اند و کمترین بهره‌ای از آن محیط در شعرشان دیده نمی‌شود؛ نمونه‌اش شادروان دکتر علی‌اصغر حریری، که در اسلوبِ قدمایی شاعری توانا بود و از قضای روزگار هم کار و هم پیشهٔ گلچین بود و دقیقاً دارای همان وظایف او و اگر اشتباه نکنم یکی‌شان (گلچین) پزشک سفارت ایران در لندن بود و دیگری (دکتر حریری) پزشک سفارت ایران در پاریس. اگر بگوییم این تغییر ناگهانی و شگفت‌آور، حاصل مطالعه در شعر و ادب فرنگستان بوده است، این نیز کلیّت ندارد زیرا چه بسیار شاعران می‌شناسیم که عمر را با آثار اروپایی به‌سر برده‌اند و کمترین تأثیری از شعر اروپایی در شعرشان دیده نمی‌شود و برمبانیِ سنّتیِ شعر فارسی همچنان تعصّب دارند. (نمونه‌اش شادروان دکتر صورتگر.) حتی اگر بگوییم حاصل مجموعهٔ این دو ویژگی است باز هم کلّیت ندارد؛ مسعود فرزاد با سالها در فرنگ بودن و توغل در ادب انگلیسی، بهرهٔ چندانی، آن هم در قیاس با گلچین، از این وضعیت خود، در شعرش انعکاس نبخشیده است.

گلچین در جوانی گیلان را برای همیشه ترک کرده بود و بیشتر جوانیش در تهران و بعد بیروت و بعد انگلستان سپری شد و در همان جا درگذشت، امّا در شعرش حتی یک لحظه هم فضای زندگی و طبیعتِ گیلان را از یاد نبرد و بیشترین جلوه‌های شعر او در همان حالتِ نوستالژیایی است که نسبت به‌گیلان دارد:

من نمی‌دانم چرا/ در این شبِ سردِ زمستان/ آرزو دارم که روزی/ سوی آن گلشن که نامش هست گیلان پر بگیرم/ بار دیگر/ آن‌همه زیبائیِ جانبخش را در بر بگیرم/ همچو

مستی / در میانِ تار و پودِ پوکِ هستی / کودکی را / چون نخِ گم‌گشته‌ای از سر بگیرم.[۱]

زبان شعرِ گلچین یکی از طبیعی‌ترین زبان‌های شعر، در نسلِ اوّلِ نوپردازان است. یعنی اگر بخواهیم او را با خانلری مقایسه کنیم باید بگوییم تقیّدی که خانلری به‌هنجاری‌های زبان استادان کهن، به‌ویژه فرّخی از جهاتی و سعدی از جهاتی دیگر، دارد در شعر گلچین به هیچ وجه دیده نمی‌شود. اگر او را با نیما مقایسه کنیم، درست است که هردو تن از زبان استادان کهن بیش‌وکم فاصله دارند و به سرمشق‌های شناخته‌شدهٔ فصحای متقدم کمتر علاقه‌ای نشان می‌دهند، امّا زبان نیما زبانی است پر از پیچ و خم‌های نحوی ویژهٔ خویش و ترکیباتِ غیرمأنوسی از برساخته‌های او که فهمِ شعرش را دشوار می‌کند و در مقابل شعرِ گلچین، زبانی دارد مثل زبان کوچه و بازار، طبیعی و ساده و بی‌هیچ پیرایه‌ای و بی‌هیچ تأثری از سرمشق‌های زبان کهن. اگر بخواهیم به‌مقایسهٔ کارهای کلاسیک گلچین و نیما بپردازیم با اطمینان می‌توانیم بگوییم شعرهای گلچین، در اسلوب قدما، ورزیدگیِ بیشتری دارد و نشان‌دهندهٔ این است که او درین قلمرو ممارست‌هایی داشته است و احتمالاً شعرش در جوانی، از صافی تصحیح و نقدِ استادانی از نوعِ وحید دستگردی می‌گذشته و بسیاری از معیارهای شعرِ کهن را آموخته بوده است. امّا شعرِ کلاسیک نیما تا همان اواخر عمرش، «جوری» بود که اگر لقّی و سستی را برآن اطلاق کنیم اهانت به‌آن بزرگ است و باید تعبیری مؤدبانه‌تر برای آن یافت و مثلاً گفت: دور از هنجار قدماست. با اینکه او تا آخر عمر از تجربه در قلمرو قالب‌های کلاسیکْ هرگز دست برنداشت؛ حتی در اواخر عمر بیشتر به‌رباعی و بعضی قوالبِ دیگر شعر سنّتی توجّه پیدا کرده بود.

طبیعتِ شعرِ گلچین، که از فضای گیلان برخاسته، روشن است با چشم‌اندازهای پُرطراوت و شاد و طبیعتِ شعرِ نیما که از قلمرو مازندران مایه گرفته است اغلب مه‌آلود است و ابری و اندوهگین. در مقایسهٔ روان‌شناسیِ این دو شاعر بزرگِ شمالِ ایران، می‌توان گفت که شعر گلچین ناظر برجنبه‌های روشن زندگی و طبیعت است و شعرِ نیما نگران آفاق مه‌آلود و تاریک طبیعت و زندگی است و هردو به‌جای خود، مکمّل یکدیگرند. از سوی دیگر شعرِ گلچین محصولِ یک «منِ» شخصی است و شعر نیما

---

۱. مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۱۱، سال شانزدهم (دی ۱۳۴۵)، صص ۱۰۷۵-۱۰۷۶.

محصول یک «منِ» اجتماعی و انسانی و ما به هر دو گونهٔ شعر این دو شاعر نیاز داریم. «منِ» شخصیِ گلچین چندان گسترده است که «ما»ها را در خود به‌راحتی جا می‌دهد و از آن «من»های کوچکِ غیر هنری نیست؛ به‌همین دلیل، تأثیر عاطفیِ شعر او در لحظه‌هایی از شعرِ نیما بیشتر است یا چنین می‌نماید که بیشتر است.

گلچین نیز یکی از عناصر چشم‌گیرِ آن حرکتی است که در شعرِ فارسیِ عصرِ رضاشاهی آغاز شده بود و دنبالهٔ آن به‌عنوانِ جریانی جمعی تا اندکی پس از کودتای ۱۳۳۲، در شعر بعضی از شاعران ادامه یافت و ما آن نوعِ از شعر را از سرِ ناچاری رمانتیسم در ادب فارسی می‌نامیم؛ شعری سرشار از تأثر و طبیعت‌گرایی و گریز به دنیای خیال.

برای گلچین، مانندِ نیما، تمام آفاق زندگی و گوشه و کنارِ طبیعت موضوعِ شعر بود و او غالباً، این لحظه‌ها را در نخستین نگاه خویش صید می‌کرد و غالباً با اوزانی بسیار متناسب. شعر «بارانِ» او به‌لحاظ تناسب موسیقی با موضوع، یکی از شعرهای موفّق عصر ماست و همچنین شعر «جنگل». آخرین شعری که از گلچین خواندم و آخرین سرودهٔ او بود، غزل مانندی بود که در بیمارستان لندن سروده بود؛ به هنگامی که براثر ابتلا به‌نوعی بیماری خونی، مجبور شده بودند چند بار خونش را عوض کنند و این گونه آغاز می‌شد:

شیشه‌ای چند ز خون دگرانم دادند   چند روزِ دگری بیهده جانم دادند

شعری بود سراپا عاطفه و تأثیر و در عینِ حال واقع‌گرایی و واقع‌بینی نسبت به‌آن حقیقت محتوم و ناگزیر.

گلچین نیز مانند نیما در آخرین سالهای عمرش، رغبتی عجیب به‌رباعی از خود نشان داده است و ظاهراً حجم قابل ملاحظه‌ای رباعی سروده است در موضوعات مختلف؛ بعضی از آن رباعی‌ها جنبهٔ «اداری» یا «ادای تکلیف» به‌رژیم گذشته است و از سرِ بی‌اعتقادی است و پیداست که هیچ ارزشی هنری ندارد، امّا در میانِ مجموعه رباعی‌های بازمانده از او چندین رباعی دلپذیر می‌توان یافت که تکمیل‌کنندهٔ اوراق زرّین دورهٔ شاعری اوست.

سوی بالا شد و بالاتر شد
راست با مهرِ فلک همسر شد
لحظه‌ای چند برین لوحِ کبود
نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود!

پرویز خانلری

اگر قرار شود ده شعرِ برجسته از عصرِ ما انتخاب شود، احتمال انتخاب کدام شعرها بیشتر خواهد بود؟ پیداست که اینجا قلمرو سلیقه است. اگر این پرسش را با بعضی از گویندگان معاصر در میان نهیم طبیعی است که هرده شعر را از خودشان انتخاب خواهند فرمود و بعضی از آنها اگر اندکی شرم و شرف داشته باشند، این ده شعر را از حوزهٔ سلیقهٔ شخصی و سبک موردِ پسند خودشان و شاعران هم مکتب و هم اسلوب خودشان انتخاب خواهند کرد یعنی اسلوبی که آنان بدان اسلوب شعر می‌گویند؛ مثلاً غزلِ سبک هندی یا شعر بی‌وزن یا شعر منثور. در برابر چنین پرسشی البته چنین پیشنهادها و انتخاب‌هایی بسیار طبیعی می‌نماید. امّا اگر از همهٔ شعردوستان و شعرشناسان عصر، به‌وسیله‌ای بتوان کسبِ اطلاع کرد، در آن صورت معلوم نیست، آن ده شعری که بیشترین پسندها را جلب کرده‌اند، کدام شعرها خواهند بود. آنچه من در آن تردیدی ندارم این است که شعر «عقاب» خانلری یکی از آن ده شعر است دربارهٔ آن نُه شعر دیگر اختلاف نظرها بیشتر خواهد بود. شاید کمتر شعری از میان شعرهای معاصر بتوان یافت که در چنین موقعیّت و مناسبتی، بیشترین تأیید را به‌همراه داشته باشد.

خانلری در میان شاعران صدسال اخیر ایران، با کمترین حجمِ شعر، بیشترین پایگاهِ شعری را به‌دست آورده است. وقتی به‌مجموعهٔ کوچک «ماه در مُرداب» که تقریباً حاوی تمامیِ شعرهای اوست نگاه می‌افکنیم تعجب می‌کنیم که شاعری که در همهٔ مباحث جدّی تاریخِ شعر معاصر، یکی از چهره‌های موردِ بحث است، مجموعهٔ میراثِ شعری او به‌صد صفحه هم نمی‌رسد. از آنجا که «صفحه» تعریفِ علمی و دقیقی ندارد اجازه بدهید بگویم، به‌ششصد بیت (= هزار و دویست سطر) هم نمی‌رسد. از قدما فقط

باباطاهر و خیام را داریم که در چنین حجمِ کمی صدرنشینِ تاریخ شعر هزار و دویست سالهٔ ما شده‌اند و در متأخران، و به‌ویژه در صد سال اخیر، این خانلری است که با چنین حجم بسیار محدودی از شعر، تا بدین حدّ مورد توجّه و بحث قرار گرفته است.

از سوی دیگر بیشترین فعالیتِ شعری او بین سال ۱۳۲۵-۱۳۱۰ بوده است یعنی مدتی کوتاه، البته نمونه‌های اندکی هم به‌تاریخ سالهای بعد، دارد ولی نگاهی به‌تاریخ‌های شعرها نشان می‌دهد که او، از ۱۳۳۰ به‌بعد، کمتر کار شعر را به‌جدّ گرفته و بیشتر سرگرم کارهای تحقیقی شده است زیرا آن گونه کارها را برای بقای فرهنگ ایران زمین ــ که خانلری عاشقِ شیدای آن بود ــ ضروری‌تر می‌دانسته است.

با همه وقتِ اندکی که خانلری صرف سرودن شعر کرده است و با همه حجم کمی که میراثِ شعری او را تشکیل می‌دهد، باید به‌تأثیرِ او برشعرِ نسلِ بعد از وی توجّه کرد. خانلری در زمینهٔ تجدّد شعری، گام‌هایی برداشته که در انبوهِ گرد و غبارِ ادعاهای روزنامگی، قابل رؤیت نیست ولی در جستجوهای علمی و دانشگاهی، به‌راحتی می‌توان از تأثیرِ کارهای او، برنسل‌های بعد، سخن گفت. بحث ما در اینجا برسرِ آراء شعری او نیست. موضوع این مقاله فقط شعر و شاعری اوست و نه پایگاهِ او در نقدِ شعر؛ پایگاهِ او را در نقدِ شعر باید جداگانه مورد بررسی قرار داد و تاریخِ فرهنگِ ایران‌زمین هرگز هُشدارهای دقیق او را در پاسداری از زبان فارسی در برابرِ حضرات الأرضی که در روزنامه‌ها و مجله‌های معلوم‌الحال هرروز بیانیه‌ای صادر می‌کردند و مکتبی بنیاد می‌نهادند ــ که عمرش به‌اندازهٔ عمرِ همان شمارهٔ آن مجله بود و با شمارهٔ بعديِ همان مجله، مکتب دیگر و موج دیگری سر برمی‌کرد و مکتب قبلی را به‌فراموشی می‌سپُرد ــ از یاد نخواهد بُرد و همواره سپاسدارِ آن هوشیاری‌ها و نگرانی‌ها خواهد بود.

خانلری را در کنار نیما و گلچین گیلانی باید از نخستین شاعرانی به‌شمار آورد که مفهوم تجدّد در شعر را عملاً ادراک کردند و برای به‌سامان رساندن آن کوشیدند. راستی در برابر حجم انبوهِ حرف‌هایی که دربارهٔ نیما زده شده است ــ و عوامل سیاسی و شخصی را بعدها باید از حقّ آن بزرگ جدا کرد ــ برای خانلری هیچ حقّی نباید قائل شد؟ هیچ عاقل نپسندد که چنین داوریی داشته باشیم. حق این است که خانلری با نمونه‌هایی از شعر نو، که از ۱۳۱۶ (شعرِ ماه در مرداب) و حتی پیش از آن در ۱۳۱۲

(شعر ستارهٔ صبح) عرضه کرد و نیما، در ارزش احساسات آن شعر را در میان تجربه‌های نو معاصران، دلچسب و حسّاس خواند، یکی از پیشاهنگان این تحول بوده است و در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ با انتشار نمونه‌های معتدلی از شعرِ غناییِ نو، ذهن‌ها را با ضرورت تجدّد در شعر آشنا کرد و حق این است که جمعی از جوانان مایه‌ورِ آن سالها از طریق خانلری به‌ضرورت تجدّد در شعر فارسی پی بُردند و حق این است که آثار آن روز تولّلی و نادرپور و سایه و مشیری و جمع کثیری از جوانانِ نوجوی آن سالها، بیش از آن که متأثر از نیما یوشیج، باشد متأثر از نمونه‌های شعریِ خانلری و آراء انتقادی او بوده است. اینها به‌هیچ روی از مقام شامخِ نیما در پیشاهنگیِ تجدّد شعری زبان فارسی نمی‌کاهد. اگر به‌جُنگی که پرویز داریوش از شعر نو فارسی در ۱۳۲۵ و با عنوان «نمونه‌های شعر نو» انتخاب و منتشر کرده است نگاه کنیم، می‌بینیم که سهم خانلری در این تجدّد، سهم قابل ملاحظه‌ای است، حتی به‌لحاظ ارائهٔ نمونه‌ها، سهم او از همهٔ شاعران آن کتاب بیشتر است. من تصور نمی‌کنم که داریوش در آن انتخاب پارتی‌بازی کرده باشد که از خانلری سه شعر بگذارد و از نیما یوشیج یکی. این فقط نشانهٔ آن است که درنظر جوان شعردوستی مثل داریوش که با شعر فرنگی هم بیش و کم آشنایی داشته است، خانلری نسبت به‌دیگران چنین موقعیتی داشته است. قدری شجاعت لازم دارد و اندکی هم احتیاط که کسی امروز بگوید و از غوغای «عوام روشنفکر» نترسد که شاید بشود تأثیر اندکی از بعضی شعرهای خانلری را بربعضی از شعرهای نیما، در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰، دید. ظاهراً در تاریخ ادب فارسی، کفری صریح چنین که من گفتم کسی نگفته است و چنین خرق اجماعی، در حدِّ جنون، هیچ کس مرتکب نشده است که دست کم، در یکی دو شعر، نیما را متأثر از خانلری بداند ولی برای من ـ با همه ارادتی که به‌نیما دارم و با همه ستایشی که نسبت به‌عظمتِ او همیشه نشان داده‌ام ـ یک مسأله همیشه جای بحث بوده است و من از مطرح کردن آن هیچ پرهیز و پروایی ندارم تا نسل‌های آینده دربارهٔ آن به‌شیوه‌های علمی تحقیق کنند؛ آیندهٔ مطالعات ادبی و علوم انسانی از کشفِ این گونه حقیقت‌ها عاجز نخواهد بود. آن کفرِ بزرگ و آن ذنبِ لایُغْفَر این است که «در موردِ آثارِ نیما یوشیج، چه نظم او و چه نثرِ او، ملاکِ اعتبار «تاریخِ نشر» آنهاست و نه تاریخی که در پای آنها نهاده شده است.» نیما با نامه‌ها و یادداشت‌های

روزنامه‌اش به‌ما ثابت کرده است که، با همه مقام شامخِ هنری‌اش، در رعایتِ «حق و حقیقت» چندان هم «عادل و معصوم» نبوده است و بعضاً از تهمت زدن به‌دیگران، گویا در لحظه‌های خشم و کین، پروا و پرهیز نداشته است. به همین دلیل تاریخ آن نامه‌ها و تاریخ آن شعرها، فقط در حدِّ زمان انتشارشان اعتبار دارد و لا غیر.

من جستجویی در مطبوعات آن سالها ندارم ولی تصور می‌کنم که نیما یوشیج شعر «با غروبش» را پس از خواندن شعر خانلری در سخن، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، به تاریخ مرداد ۱۳۲۳ سروده است و تاریخ قدیمی‌تری ــ فروردین ۱۳۲۳ ــ زیر شعر گذاشته است و تا آنجا که می‌دانم تاریخِ نشرِ آن شعر نیما سالها بعد از نشرِ شعرِ خانلری بوده است.

واقعاً چه قدر «بُت‌تراشی» و «بُت‌پرستی» در این مملکت رواج دارد که آدم از طرح کردن چنین مطلب ساده‌ای، آن هم در حدِّ یک پُرسش و احتمال باید چندین بار استغفار کند که معجزهٔ امامزاده نیما یوشیج زبان او را لال نکند! من می‌گویم نیما بزرگ‌ترین پیشاهنگِ شعر فارسی و اگر شما لازم می‌دانید و ضروری می‌دانید مقام‌های بالاتر و بالاتری هم برای او قائل می‌شوم مثلاً بزرگ‌ترین نوآورِ مشرق زمین، بیشتر از این هم لازم است که بنده پیشاپیش اعتراف کنم؟ بعد از این اعتراف باز بنده حرفِ خودم را تکرار می‌کنم که در موردِ آثار نیما یوشیج ملاکِ اعتبار، «تاریخ نشرِ» آنهاست و نه «تاریخِ نوشته شده در زیرِ» آنها. احتمال اینکه نیما بعد از شهریور ۱۳۲۰ از کارهای خام و پختهٔ شاگردانش مایه‌هایی گرفته باشد و تاریخ بعضی شعرها را به‌قبل از شهریور یا سالهایی قبل از تاریخ آن شعرها بُرده باشد، هست. روان‌شناسی پنهان در یادداشت‌های روزانهٔ نیما چنین کاری را متأسفانه، متأسفانه متأسفانه تأیید می‌کند.

با توجّه به‌این پیشنهاد یا پرسش یا شبهه یا هرچه اسمش را می‌خواهید بگذارید، من می‌خواهم بگویم که احتمالاً نیما یوشیج شعر «با غروبش» را بعد از خواندنِ شعرِ خانلری سروده است؛ چنان‌که تردیدی ندارم که «حرف‌های همسایه» را ــ با هر تاریخی که در زیر آنها نهاده ــ به‌تأثیر از «چند نامه به‌شاعری جوان» ریلکه و ترجمهٔ خانلری، که در ۱۳۲۰، انتشار یافته نوشته است؛ البته بنده غافل از این نیستم که نیما هم زبان فرانسه تا حدّی می‌دانسته و ممکن است نامه‌های ریلکه را در زبان فرانسه خوانده باشد. و بگذارید این کفر دیگر را هم همین جا بگویم که به‌نظر من بخش‌های اصلی و محوری

«ارزش احساسات» هم ترجمهٔ آزاد و «بفهمی نفهمی» از یک کتاب فرانسوی است که مطالبی از کتابی نظیر دایرة المعارف اسلام، (چاپ اوّل)، دربارهٔ شعر معاصر ترک و عرب بر آن افزوده شده است.

برگردیم به‌اصل بحث که احتمال تأثیرپذیری نیما درشعر «با غروبش» از شعر «یغمای شب» خانلری است. ابتدا این دو شعر را نقل می‌کنم:

یغمای شب

شب به یغما رسید و دست گشود
در تهِ دره هرچه بود ربود
رود دیری‌ست تا اسیرِ وی است
بشنو این هایهای زاری رود

گنج باغ از سپید و سرخ و بنفش
همه در چنگ شب به‌یغما رفت
شاخِ گردو ز بیم پای نهاد
برسرِ شاخ سیب و بالا رفت

شب چو دودِ سیه تنوره کشید
رو نهاد از نشیب سوی فراز
دست و پای درخت‌ها گم شد
برنیامد ز هیچ یک آواز

بانگ برداشت مرغ حق: شب! شب!
برگ برشاخ بید لرزان شد
راهِ فرسوده برزمین بخزید
لای انبوهِ پونه پنهان شد

شب دمی گرم برکشید و بخفت
اینک آسوده از هجوم و ستیز
یک سپیدار و چند بید کهن
برسر تپه‌اند پا به‌گریز

فرامه ـ مرداد ۱۳۲۳

با غروبش

لرزش آورد و خو گرفت و برفت
روز پا در نشیب دست به‌کار
در سرِ کوه‌های زرد و کبود
همچنان کاروانِ سنگین بار

هرچه با خود به‌بادِ غارت بُرد
خنده‌ها، قیل و قال‌ها در دِه
بُرد این جمله را و زو همه جا
شد غمین و خموش و دزد زده

دیدم از دستکارِ او نماند
در تهیگاهِ کوه و ماندهٔ دشت
هیکلی جز به‌ره شتاب که داشت
جویی آرام آمده سوی گشت

یک نهان ماند لیک و روز ندید
با غروبش که هرچه کرد غروب
وان نهان بود: داستانِ دو دل
که نیامد به‌دستِ او منکوب

پس از آبی که رخت بُرد به‌در
زین سرای فسوس، هیکل روز
باز آنجا به‌زیرِ آن دو درخت
آن دو دلداده آمدند به‌سوز

فروردین ۱۳۲۳

فقط تاریخ‌ها را نادیده بگیرید. کسی که در نامه‌های خصوصی‌اش تا بدان حدّ غرض‌ورزانه دیگران را لجن‌مال می‌کند، چه مقدار تقوای هنری می‌تواند داشته باشد که تاریخ شعر را، با چرخاندنِ سرِ قلمی، به‌مدتی قبل نبرد؟

ممکن است بگویید: «این دو شعر که مضمونِ چندان استثنایی و نادری ندارد. چنین توصیفی به‌ذهن هرکسی می‌رسیده است.» من هم با شما موافقم امّا از طرح کردن پرسشِ خویش پروایی ندارم، بگذارید زمینه‌ای فراهم شود برای آیندگان که با روش‌های آماری و تحلیل‌های کامپیوتریِ «سبک» می‌توانند این گونه پرسش‌ها را پاسخ بدهند. گیرم پاسخ این پُرسش منفی باشد و ثابت شود که اصلاً، خانلری از نیما، در این شعر تأثیر پذیرفته است، تازه کمکی خواهد بود به اصل بحثِ ما که در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ به‌دلیل زبان روشن و استوار خانلری، جوانان، مفهومِ تجدّد را در شعرِ او بیشتر احساس می‌کرده‌اند تا در زبان پیچیدهٔ نیما یوشیج. مقایسهٔ این دو شعر که در یک وزن یک قالب و در یک زمان سروده شده‌اند و مضمونِ اصلی آنها تقریباً یکی است، میزانِ روشنیِ بیان و سلامتِ اسلوبِ خانلری را در قیاس با بیان پیچیدهٔ نیما یوشیج نشان می‌دهد. حال ممکن است کسانی باشند ــ که بسیارند و شاید هم حق با آنهاست ــ و عقیده داشته باشند که بیان پیچیدهٔ نیما «شعرتر» است از بیان روشن و استوار خانلری. با چنان سلیقه‌هایی هرگز بحث به‌جایی نمی‌رسد.

از مشروطیت تا سقوط سلطنت اگر «چهل غزل‌سرا» از معاصران انتخاب کنیم، مسلماً خانلری یکی از آن «چهل تن غزل‌سرا» نخواهد بود، ولی اگر بخواهیم به‌تاریخ نوآوری در غزل بپردازیم، بدون هیچ تردیدی خانلری «نیمای غزل» است؛ زیرا او تنها کسی است که در سالهای قبل از شهریور ۱۳۲۰ عالماً و عامداً در مبانیِ غزل فارسی تجدید نظر کرده و تأثیر اقداماتِ او را، در این زمینه، بعدها در غزل‌های نو فریدون توللی در سالهای سرودن مجموعهٔ «رها» و بعضی نوپردازان دیگر می‌توان دید. به‌این غزل، فقط از دیدگاهِ موضوع و زبان دقّت کنید، و توجّه کنید که خانلری آن را در ۱۳۱۸ سروده است:

ماه، غمناک در این گلشن خضرا می‌گشت　　باد بی‌خویشتن افسرده و شیدا می‌گشت
گلبن از دردِ نهان زار به‌خود می‌پیچید　　شب فرومانده در اندیشهٔ فردا می‌گشت
بانگی از دور می‌آمد همه رنج و همه درد　　مانده بود از ره و نالان پیِ مأوا می‌گشت

رازی انـدر دل شب بـود کـه نـاگـاه اگـر　　برگی از شاخه جدا می‌شد رسوا می‌گشت
سـایهٔ بـیدبُن از بـیم مـی‌آویخت بـه‌شاخ　　باد چون می‌شد ازو دور هویدا مـی‌گشت
یـادِ آن یـارِ سـفرکرده پـریشان و غـمین　　زیر هرسایه نهان می‌شد و تنها مـی‌گشت

۱۰ دی ۱۳۱۸

وقتی خانلری این غزل را با این چشم‌انداز و با این فضا عرضه کرده است، نُرمِ غزل فارسی، یا همان «شمع و گل و پروانه»های انجمن‌های ادبی بوده است یا غزل‌های سیاسی امثال بهار و فرّخی یزدی و عارف و عشقی. این نوعِ فضای رمانتیک و وصفِ طبیعت را در قالبِ غزل آوردن، کارِ او بوده است و بعد از شهریور ۱۳۲۰ دیگران آن را گسترش دادند و اندک اندک غزل معاصر از درون این گونه تجربه‌ها شکل گرفت؛ غزلی که هیچ یک از تم‌ها و موتیوهای غزلِ سنّتی فارسی را ندارد و اگر از قالبِ آن صرف‌نظر شود، یک قطعه «شعر نو» به‌حساب می‌آید، مثل «غزل» فروغ در «تولّدی دیگر» که در سال ۱۳۳۸ آن را سروده است.

شنیدم که چون قویِ زیبا بمیرد
فـــریبنده زاد و فـــریبا بـمیرد

مهدی حمیدی

از لحاظ روان‌شناسی و عقاید روانکاوان در بـاب ماهیّت هنر، شاید «نـرگسانگی[1]» در کمونِ ذاتِ هر هنرمندی نهفته باشد. شاید انسانی که فاقدِ حسّ نرگسانگی باشد، اصولاً نتوان تصور کرد، امّا آنچه در حمیدی، در تمام دوران زندگی نسبتاً طولانیش، چشم‌گیر بود بیش از آنکه شاعری او باشد، نرگسانگی بیش از حدّ او بود. با آنکه پایگاه شعری والایی داشت و در عصر ما، در نسلِ خویش، یکی از شاعران بـرجستهٔ زبـان فـارسی به‌شمار می‌آمد، از آنها که «پارسی‌شناسند و بهای او»، اما همیشه نرگسانگی او بود که توی ذوق می‌زد و باعث جدال‌ها و بحث‌ها درباب او مـی‌شد و نـه شـعرش. بـا ایـنکه شعرش حقاً جای بحث و ارزیابی داشت.

در چاپ‌های متعددی که از دیوان‌های خویش فراهم می‌کرد، غالباً مـجموعه‌ای از اظهار نظرهای روزنامه‌ها و مجلات را، بی‌آنکه به درجهٔ اعتبارِ گوینده‌اش توجّه داشته باشد، می‌آورد: از نامه‌ای و شعری که فلان دانش‌آموز گمنام شهرستانی در ستایش او نوشته بود تا نقد و نظر بعضی از «ارباب قلم»؛ او شیفتهٔ شنیدن مدیح خویش بود، از زبان هرکه باشد.

پرسشی که هم‌اینک برای مـا مـطرح است ایـن است کـه اگـر حـمیدی از ایـن‌همه دعوی‌های شگفت‌آور در باب خویش صرف نظر می‌کرد و منتظر می‌ماند که دیگـران دربارهٔ او داوری کنند، آیا درجهٔ شهرت و اعتبارش از آنچه اکنون هست بیشتر می‌شد یا کمتر؟ حکم قاطع در این باره بسیار دشوار است و شاید هنوز زود باشد که در این زمینه

---

1. narcisism

نظری روشن ارائه شود.

حمیدی نیز مانندِ شهریار دوستانِ افراطی فراوان داشت و دشمنانِ تندرو بسیار؛ از یک سوی امثالِ عبدالرحمن فرامرزی ــ که چندان هم شعرشناس نبودند ــ او را بزرگ‌ترین شاعر چند قرن اخیر می‌شمردند و از سوی دیگر شاعران نوپردازی از نوعِ شاملو، او را بر دارِ شعرِ خویش آونگ می‌کردند و در آب‌های دوردستِ قرون با جانوریِ تک‌یاخته‌اش می‌سنجیدند. شاعران طرفدارِ حمیدی کسانی بودند از نوعِ امیری فیروزکوهی و حبیب یغمایی و پژمان بختیاری و شاعران مخالفِ او امثال شاملو و اخوان ثالث و نیما یوشیج. از مقایسهٔ صفِ طرفداران و گروهِ مخالفان حمیدی، شاید بتوان نتیجه گرفت که حمیدی در شعر عصر ما متعلق به جریانی روی در زوال است. ولی این نتیجه‌گیری قدری ساده‌لوحانه خواهد بود، زیرا دشمنی امثالِ نیما و شاملو و اخوان با حمیدی، بیش از آنکه با شعر او باشد با شخصیّت روانیِ او بود و نوعی رویارویی با نرگسانگی وی. اتفاقاً آنچه از شعرهای او، در میان عامهٔ اهل ادب، تکرار می‌شود بیشتر همان داعیه‌های شگفت‌آوری است که از حسّ نرگسانگیِ او برخاسته است، از قبیل «داند که من در کودکی کندم بنای رودکی» و «گر تو شاهِ دخترانی من خدای شاعرانم» و امثال آنها.

درست است که در جمال‌شناسیِ شعر نیما و شاملو و اخوان، جای چندانی برای نوعِ شعرِ حمیدی وجود ندارد، اما تصور من بر این است که اگر حمیدی آن‌همه دعوی‌ها را به یک سو می‌هشت و تنها شعر می‌گفت، این دستهٔ نوجویان با او تا بدین حد از درِ انکار و نفی بیرون نمی‌آمدند، بلکه او را در کنارِ شهریار یا اندکی فروتر از شهریار حرمت می‌نهادند، اما قصیدهٔ بسیار زیبا و استوارِ او با عنوان «مصاحبه و شوخی با (و عملاً در هجو) نیما یوشیج» با مطلعِ:

به شعر اگرچه کسی آشنا چو نیما نیست

سوای شعر خلافی میانهٔ ما نیست

ــ که آن را، ظاهراً در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران و شوروی در حضور جمعی از بزرگان ادبِ عصر از قبیل دهخدا و بهار و فروزانفر و ... قرائت کرده بود و استاد بهار، که ریاست مجلس را بر عهدهٔ کفایتِ خویش داشت، او را از ادامهٔ قرائتِ شعر بازداشته

بود ــ سبب شد که پیروان نیما تمامیِ عمر در نفیِ پایگاهِ حمیدی بکوشند و از هر وسیله‌ای برای تحقیر و استهزاء او بهره‌جویی کنند. سلسله مقالات «گر تو شاهِ دخترانی...» به قلم اخوان ثالث اعتباری برای حمیدی در قلمرو مطبوعات باقی نگذاشت. اما حمیدی مجموعهٔ مخالفان خود را از هر گروه و دسته‌ای که بودند، شعرنشناس و بی‌مایه می‌دید و در نتیجهٔ این هجوم‌های بی‌رحمانه روز به روز ستیهنده‌تر می‌شد و به‌گونه‌های مختلف، در نظم و نثرِ خویش از آنان انتقام می‌گرفت. وقتی در یکی از برنامه‌های تلویزیونی شعرِ

واللّه باللّه که اوستای شمایم

خصم شما نیستم خدای شمایم

را خوانده بود و ظاهراً به نیما یوشیج و شعر نو تاخته بود، یکی از نویسندگان برجستهٔ مطبوعات مقالاتی نوشت و به دفاع از نیما پرداخت و حمیدی را مورد هجوم قرار داد. حمیدی یک‌چند این حادثه را تحمل کرد و سپس با قصیده‌ای غرّا به پاسخ آن سخنان پرداخت:

شرق تا غربِ جهان هر کشوری

داشت در هر دانشی دانشوری ...

هنگامی که حمیدی در مقدّمهٔ اشکِ معشوقِ خویش نوشت:

«دوستان عزیز ما، کسانی که با ادبیات شرق و غرب آشنایی کامل دارند به ما می‌گویند که دیوان اشکِ معشوقِ تو اثرِ منظومِ شگفت‌انگیزی است که از آثار «هوگو» در عظمت، از آثارِ «بایرون» در سوز و گداز و از آثارِ «امرؤالقیس» در عشق و محبت پیشی گرفته و در میان اشعاری جاوید و ناله‌هایی فناناپذیر، عظمت‌ها، سوز و گدازها و عشق و محبّت‌های دیگران را محو کرده و در هم شکسته است، ایشان معتقدند که این دیوان گوهر گرانبهایی است که در جهان پهناور، مقدّم نداشته و تالی هم نخواهد داشت»،

استاد مجتبی مینوی، به مناسبتی، در یکی از کتاب‌های خویش[۱]، به تعریض گفت: «این مردمی که از ادبیات عالم جز چند ترجمهٔ بی‌ارزش از قبیل بینوایان ندیده‌اند چنین دعوی‌ها دارند! شاید اگر اطلاعشان بیشتر بود، خجالت می‌کشیدند که اسم بزرگان را به

---

۱. پانزده گفتار، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۳، ص۴۲۵.

قلم بیاورند. این «شاعر» را شاید کسی دست انداخته است، اما بیشتر احتمال این می‌رود که آنچه به او «گفته‌اند» مخلوق ذهن مغرور شخص او باشد. اگر کسی و از روی اعتقاد سخنی به او گفته است احمقی بوده است؛ ولی «شاعر» چرا باور کرده است؟!»

و این داوری استاد مینوی، حمیدی را سخت رنجیده‌خاطر کرد تا سرانجام در حاشیهٔ مقدّمهٔ جلد سوم دریای گوهرِ خویش که سفینه‌ای است از نظم و نثر و ترجمهٔ عصر حاضر، نوشت:

«... اگر کسانی آثارِ خود را در جلد اول و دوم و سوم این کتاب نمی‌بینند نباید این امر را حمل بر غرضی کنند و باطناً به این علّت و ظاهراً به عناوین دیگر، محرمانه یا علنی، از من گله و شکایت نمایند؛ زیرا [...] نگارنده هیچ تعهد و نامه‌ای به کسی نسپرده‌ام که هر آدمی را که با نوشتن یا گفتن آشنایی مختصری داشته باشد بشناسم ...

از جمله یکی از هم‌قطارهای بنده به نام آقای مجتبیٰ مینوی که در یکی از دانشکده‌ها هم سمت معلّمی دارند به علّت همین توقّع از بنده آزرده‌خاطر شده‌اند. در صورتی که نگارنده از حق عظیمی (!) که ایشان به گردن ادبیات فارسی دارند بی‌خبر نیستم و مخصوصاً می‌دانم که مشارٌ الیه اولین محقّقی هستند که در حالت خاصی از کشف و شهود به اصالت لغت «دشمنایگی» پی برده و در این باب پس از مخابره‌هایی با لندن مقالهٔ بسیار جامعی هم مرقوم داشته‌اند و بنده هم در جلد خاصی از این کتاب که وقف بر آثار مورخین و محققین و متتبعین است نام ایشان را در ضمن شاگردان مکتب مرحوم علّامهٔ قزوینی و استاد دهخدا و در صدر پیروان استادان مورخ و محقق و متتبعی از قبیل استاد عباس اقبال و استاد بهمنیار و استاد همایی و استاد نفیسی، به‌اضافهٔ چند فقره از مقالات فاضلانه‌ای که از خاطر ایشان تراوش کرده است آورده‌ام و ان شاء الله به‌زودی به طبع خواهد رسید و در هر حال، عقیدهٔ صادقانهٔ بنده در باب نامبرده این است که ایشان برایِ خود آدمی هستند به تمام فنون متروکهٔ نگارش و ترجمه ذاتاً و عملاً وارد و بصیر و مخصوصاً در امور عکسبرداری از نسخه‌های کهن و منحصر به فرد، حقاً و در حد خود، مانند همان نسخه‌های کهن، بی‌مثل و کم‌نظیر و من نیز قول می‌دهم که پیش از انتشار آن کتاب هم فرصت مناسبی به دست آورم و ایشان را چنان که شاید و باید معرفی کنم.»

اگر بخواهیم از شعرِ سنّتیِ صد سال اخیر ایران، سفینه‌ای فراهم آوریم، بعد از بهار و ایرج و پروین و شهریار بیشترین حجم انتخاب از شعر حمیدی خواهد بود. حمیدی در عرصه‌های گوناگونِ سخن پارسی شاعری ورزیده و توانا بود که در چندین قالب از قوالبِ شعر سنّتی پارسی، شاهکارهای ارجمندی به یادگار گذاشت؛ از قصایدی مانند «گیسوان سپید» و «روز آخر سال» و «بر مرگ رشید یاسمی» و «آخرین حرف» و «کعبه» و «عروس دشت» و «مصاحبه و شوخی با نیما» و «پاسخی به انجمن ادبی شیراز» و «در بستر بیماری» و «آیا هنوز هم» و «گنجشک‌ها» و «پس از معشوق» و مثنوی‌هایی مانند «جام شکسته» و «گنج» و «مرغ سقا» و «بت‌شکن بابل» و «موسی» و «مرغ طوفان» تا قطعاتی از قبیل «سقراط» و «پند شاعرانه» و «مرگ امیدها» و «مردم گیاه» و «چند کلمه بر یک سنگ» و «بلای معلمی» و «روزِ گذشته» و «بهار عمر» و «بارها از من پرسیده‌اند» و «دو قطره» و «قلب فرسوده» تا چهارپاره‌هایی مانند «مادرم در آخرین روزهای زندگی» و «در امواج سند» و «بیشه» و «گل مریم» و «باغبانی شاعر» و «آئینهٔ شکسته» و «گل ناز» و حتی غزل‌هایی از جنس «آیا پرسیده‌اید؟» و «خیال او» و «نگاه دردناکی به آسمان» و «مرگ قو» و «پس از ده سال» و «بازمانده».

حمیدی حتی در قوالبِ نه‌چندان رایج عصر از قبیل مسمّطِ «جای تو خالی» و «ارمغان ری» و ترکیب‌بندِ «آخرین چکامه» و «در دامان البرز» هم شعرهای خواندنی و دلپذیری سرود که بعضی از ابیات آنها جزءِ امثالِ سائرهٔ عصر ما شده است، از قبیلِ:

جای تو گل نهند و جای تو نیست
گل به جای تو جز هجای تو نیست

امتیاز بزرگ حمیدی بر اعمّ اغلب کسانی که در این عصرْ شعرِ کلاسیک می‌سرایند این بود که تا از حالتی روحی سرشار نمی‌شد، شعر نمی‌گفت؛ اکثر شعرهای او نوعی بیان حالت عاطفی اوست، از خشم و کینه تا مهر و مرثیه و نوعی تأمّلاتِ وجودی. در مجموعهٔ میراثِ شعریِ او، شعرهای درخشانی که تصویرکنندهٔ این گونه حالات شخصیِ او باشد کم نیست و من بارها به هنگام خواندنِ بعضی از شعرهای او چندان تأثر عاطفی در خویش احساس کرده‌ام که قلبم فشرده شده است و این نتیجهٔ چیزی جز بهره‌مندیِ او از «صدق عاطفی» نبوده است.

شعرِ حمیدی مبانیِ جمال‌شناسیِ خود را در سبک خراسانی می‌جوید. او زبانِ فرّخی و منوچهری و فردوسی و دیگر بزرگان قرن چهارم و پنجم را با تلفیق از اجزای زبان عصر، زبان ویژهٔ خود کرده و در این کار توفیق چشم‌گیری به دست آورده بود. شعرهای برجستهٔ او غالباً محصول نیمهٔ دوم عمر شاعری اوست، وگرنه به هنگام فَوَرانِ شعرهای جوانی، شعرش اغلب دارای نقص‌های زبانی آشکار است، اما در نیمهٔ دوم عمر شاعریش روز به روز بر پختگی و سختگیِ شعرها افزوده شده و بعضی از شاهکارهای شعری او، اوجِ کاربردِ زبانِ سنّتی در شعر عصر ماست. با این‌همه در همین گونه شعرها نیز مسامحه‌های زبانی می‌توان یافت. مثلاً در شعر «ملکهٔ عریان» که آن را در سنین بالای چهل‌سالگی سروده و به عنوان تنها نمونه ــ و شاید هم بهترین نمونهٔ شعرِ خویش ــ در کتاب دریای گوهر آورده است، در آخرین بندِ شعر می‌خوانیم:

آفتابِ روی بام است ای امید　　کاشکی پیراهنت ناپاک نیست

زانکه با این موی چون خاکسترش　　دیگرت پیراهنی جز خاک نیست

همه می‌دانند که بیتِ اول به لحاظ دستور زبان، مخدوش است زیرا با «کاشکی» در فارسی معاصر باید گفت «نباشد» و هیچ فارسی‌زبانی امروز نمی‌گوید «کاشکی نیست»، بلکه همه می‌گویند «کاشکی نباشد» و اگر بگوییم در اینجا زبانِ قدما ملاک است، قدما در اینجا به جای «نیست»، «نیستی» به کار می‌بُرده‌اند (با التزام یای شرطی و تمنّایی)؛ چنان که دقیقی گفته است:

کاشکی اندر جهان شب نیستی

یعنی «کاشکی اندر جهان شب نباشد»؛ آنچه شادروان حمیدی به کار بُرده نه در فارسی معاصر تجویز می‌شود و نه در فارسی کهن دیده شده و درست و نادرست زبان بیرون از دو ساحتِ synchronic و diachronic معیاری ندارد. حتی در مشهورترین شعرش «مرگِ قو» که ما بیتِ اوّلِ آن را در آغاز این فصل نوشتیم اگر دقّت کنید و نظم را به نثر بَدَل کنید، می‌بینید که فعل‌های «ردیف» [بمیرد در مطلع] سرِ جایِ خود نیستند و این ستّار العیوبِ وزن و قافیه است که عیبِ دستوریِ شعر را پنهان می‌کند. به جای «خواهد بمیرد» یا «اگر بمیرد» یا «شاید بمیرد»، فقط آوردنِ «بمیرد» نه در فارسیِ معاصر وجود دارد نه در فارسیِ قدیم. اگر بخوانید «شنیدم که 'گر' قوی زیبا بمیرد»، تفاوت را احساس می‌کنید.

اگر ارتباطِ نسل‌های آینده با شعرِ گذشتهٔ فارسی حفظ شود، شعرِ حمیدی در آینده می‌تواند یکی از مظاهر جمالِ هنریِ زبانِ فارسی در عصرِ ما باشد و اگر ارتباط نسل‌های آینده از این نوع فرهنگ قطع شود ــ که متأسفانه بر اثر مساعی تعمدیِ وزارتِ آموزش و پرورش و دانشگاه‌ها، قراین روز به روز از این انقطاع خبر می‌دهند ــ شعرِ حمیدی و بهار و طبعاً فردوسی و مولوی و سنایی و همهٔ بزرگان کهن، این جمال و جلوه‌ای را که امروز برای بعضی از ماها دارد، دیگر برای آیندگان نخواهد داشت و چنان روزی مباد!

ناشناس از همه بگذشتی و در مُلکِ وجود
کس زبانِ تو ندانست و روانت نشـناخت
سنگِ ره بودی و جز نفرتِ خلقت نگرفت
چنگِ غم بودی و جز پنجهٔ مرگت ننواخت

فریدون توللی

در بی‌اعتباریِ داوَری‌های ما دربارهٔ معاصرانمان همین بس که مطبوعات، مـرگ چـهرهٔ درخشانی همچون فریدون توللی را به جرم ناسپاسی‌اش نسبت به نیما یوشیج و به‌خاطر بی‌اعتقادی‌اش نسبت به استمرار تاریخی شعر نو، با چنان توطئهٔ سکوتی پذیرا شدند که گویی فریدون خود از مادر نزاده است. درست است که توللی خود نیز با نشر مجموعه شعرهایی از نوع پویه و شگرف و بازگشت عملاً خط ترقینی کشید بـر چـهرهٔ آن جـوان پیشاهنگِ طراز اول سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ که با نشرِ دو کتاب رها و التفاصیل در بالاترین پایگاهِ ادبی نسلِ خویش قرار داشت؛ امّا شـاید در هـیچ جـای دیگـر دنـیا بـا چهره‌ای همچون توللی چنین رفتاری نکنند که ما کردیم.

بعد از درگذشت توللی، تا آنجا که به یاد دارم، هیچ کس به ادای دینْ نسبت به او قیام نکرد و همه خواستند با سکوت خویش انتقام نیما را از او بگیرند، چرا که او در حق آن بزرگ، پس از سالیانی ارادت و شاگردی، ناسپاسی کرده بود و از سوی دیگر در نیمهٔ دوم عمرش با نزدیک شدن به اسدالله علم و با سرودن غزل‌های «جَدول ضربیِ» قاآنی‌وار، کوشش‌های نوآورانه و حرکت‌های پیشروانهٔ سالهای جوانیِ خویش را، عملاً، زیر سؤال برده بود.

امّا از سوی دیگر هم می‌توان به قضایا نگاه کرد. فرض کنیم سرایندهٔ مجموعهٔ رها و مؤلف التفاصیل در همان کودتای ۱۳۳۲ کشته شده یا به مرگِ طبیعی درگذشته است؛ در این صورت توللی آن جوان پرشور سی‌واندسالهٔ ناآرام است که مـورّخان ادبـیات قـرن حاضر به هیچ روی نمی‌توانند پایگاه او را به عنوان یک پیشاهنگ «شعرِ نو» انکار کنند و تأثیر شگفت‌آورِ التفاصیلِ او را در محافل اجتماعی و سیاسی و ادبیِ آن سالها از یاد ببرند.

فریدون در این مرحله از عمر خویش، سرآمدِ همهٔ افرادِ نسل خود بوده است و بر مجموعهٔ شاعران نسل بعد از خود، بی‌هیچ استثنایی، تأثیرگذار. حتی شاملو که می‌گوید:

نه فریدونم نه ولادمیرم که نقطه‌ای نهاد...

در این «انکارِ» خویش، «حضورِ قاطع و بی‌تخفیفِ» تولّلیِ آن سالها را، غیرمستقیم، «اقرار» می‌کند. این تأثیر، بر نخستین تجربه‌های فروغ، سپهری، اخوان، نادرپور، مشیری،سایه، کسرایی و دیگر استعدادهای جوان آن سالها قابل بررسی و اثبات است. می‌توان گفت که به‌جز خانلری و گلچین گیلانی و نیما، همهٔ استعدادهای برجسته‌ای که در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ به جریان تحول شعر فارسی دل سپرده‌اند، بیش و کم، مستقیم و غیرمستقیم، تحت تأثیر تولّلی بوده‌اند.

چهرهٔ دیگرِ تولّلی در این سالها، چهرهٔ طنزپردازِ نویسندهٔ قطعاتِ کوبندهٔ التفاصیل است. در تاریخ هزار و صد سالهٔ طنزِ پارسی، دوران مشروطیت و سالهای پس از سقوط رضاشاه، دوره‌ای زرّین و درخشان است و تولّلی در این میان پایگاهی بسیار بلند و والا دارد. اگر روزی موانع سیاسی موجود رفع شود و تاریخ طنز در سدهٔ اخیر به‌درستی بررسی شود و چهره‌های برجسته و سرآمد آن معرفی شوند، صاحبِ التفاصیل از جملهٔ صدرنشینانِ این محفل است. (در کنار ایرج و دهخدا و بهروز و افراشته و هدایت) برای نسل امروز که عملاً محروم از ادبیات نوع التفاصیل است، پرداختن به ارزیابی جوانبِ کار تولّلی شاید کارِ آسانی نباشد؛ این‌قدر می‌توان گفت که از همان نخستین شماره‌هایی که تولّلی در روزنامهٔ سروش (شیراز ۱۳۲۴) به نوشتنِ قطعات التفاصیل پرداخت، ذهن و ضمیر همهٔ نخبگان عصر را متوجّه خویش کرد و همه را به تحسین خود واداشت؛ از جمله استاد ملک‌الشعراء بهار که در این سالها صدرنشین بلامنازع شعر و فرهنگ ایران بود، ضمن نامه‌ای، طنز فریدون و ظرافتِ ذوق او را ستود و شنیدم که سیاستمدارِ کهنه‌کار و ادیبی مانند قوام‌السلطنه نیز به‌گونه‌ای دیگر از طنز لطیف و ذوق خلّاق تولّلی، با ستایش و تکریم یاد کرده است؛ با آنکه قوام‌السلطنه خود یکی از شخصیت‌هایی بود که تولّلی نیش گزندهٔ طنز خویش را، در التفاصیل، متوجّه آنان کرده بود و تا آنجا که در یاد دارم قطعهٔ «ذیمقراط» را اصولاً در هجو حزب دمکرات قوام‌السلطنه نوشته بود و هجومی بر او بُرده بود که تأثیر آن، هنوز، در حافظهٔ بسیاری از جوانان آن سالها باقی

است. بعد از قریب چهل و پنج سال[1] که از عمر آشنایی من با التفاصیل می‌گذرد، و بسیار خوانده‌ها و دانسته‌ها را فراموش کرده‌ام، هنوز بخش‌هایی از التفاصیلِ توللی در حافظه‌ام باقی است و گاه در کلاس‌های درس و یا در جمع دوستان آنها را نقل می‌کنم و همه از آن مایه ظرافت و ذوق و هنرِ توللی در شگفت می‌شوند.

مجموعهٔ رها، در روزگار انتشارش بی هیچ شبهه، برجسته‌ترین دیوان شعرِ متجدد فارسی است که چندین قطعه از لطیف‌ترین شعرهای غنایی آن سالها را در خود به ودیعت دارد و با همهٔ تحولاتی که شعر متجدد فارسی در این پنجاه سال به خود دیده و چندین سبک و سلیقهٔ متفاوتْ رنگ و بوی شعرِ نو فارسی را دگرگون کرده است، هنوز هم شعرهایی از نوعِ «مریم» با تاریخ ۱۳۲۴ و «کارون» با تاریخ ۱۳۲۷ در شمار زیباترین شعرهای غناییِ عصر ماست و هرسفینهٔ شعرِ عصر ما، که آراسته به این گونه شعرهای توللی نباشد، مجموعه‌ای است ابتر و بی‌اعتبار.

توللی در نافه نیز با قدری محافظه‌کاری ولی با پختگی و انسجام بیشتر به سرودن چندین قطعهٔ غنایی دلپذیر دیگر پرداخت که عملاً ذیلی و تکمله‌ای است بر مجموعهٔ رها امّا هر قدر در مقدّمهٔ رها دم از تجدّد و میدان‌های نوآوری زده بود، در مقدّمهٔ نافه به کوبیدن نیما یوشیج و انکارِ حقِّ او در تحول شعر فارسی پرداخت و خویشتن را شهسوار میدان تجدّد در شعر فارسی قلمداد کرد و این کار به هیچ روی برازندهٔ او نبود؛ او که نام نخستین فرزندِ خویش را ــ که دختری بود ــ در ۱۳۲۴ «نیما» نهاده بود و بدین گونه شیفتگی بیش از حدِّ خود را به آن پیشاهنگِ تجدّد ادبی ایران نشان داده بود.

ای کاش توللی در همین حدّ از آراء شعری و نمونه‌های آفرینش باقی می‌ماند، امّا چندی پس از انتشار نافه ــ که خود محتوی چندین قطعهٔ دلپذیر از نوع «ملعون» بود ــ دیوان دیگری به نام پویه نشر داد که یکباره مایهٔ حیرت همهٔ دوستداران او شد. مجموعه‌ای از غزل‌های توخالی سراسر لفّاظی «حَشَری» که هر آدم متوسط الإستعدادی هفته‌ای یک دیوان از آن گونه می‌تواند قالب زند و چاپ کند. در دنبالهٔ پویه یکی دو دیوان دیگر در همان حدودها، یا کمی بهتر، از توللی نشر یافت به نام شگرف و بازگشت که

---

۱. این یادداشت اندکی پس از درگذشت توللی نوشته شده است.

چیزی بر حیثیتِ ادبی او نیفزود بلکه به مصداق سخن عنصری:

از تمامی دان که پنج انگشت باشد مـرد را   باز چون شش گردد آن افزونی‌اش نقصان بود

از پایگاه والای او کاست و این کاستن روزبه‌روز رویْ در افزونی داشت.

در مجموعه‌های پس از نافه، تولّلی، می‌نشست و هر شبی چندین شعر ــ قصیده یا غزل غالباً ــ می«ساخت» و یا بهتر بگویم «قالب می‌زد» مثل خشت.

اصولاً تولّلی دربارهٔ زبانِ شعر عقیده‌ای خاص داشت؛ سخت شـیفتهٔ «مـفردات» و «ترکیبات» زیبا بود و حتی در مقدّمهٔ رها تصریح می‌کند که شاعر باید برود و کلمات زیبا و ترکیبات دلکشی را که در شعرِ قدما یا در فرهنگ‌ها هست استخراج کند و آنها را در شعر خویش به کار ببرد. کلمه برای او، مـجرّدِ از بـافتِ نـحوی و بـلاغیِ آن، ارزش داشت. به‌همین دلیل اگر نام دیوان‌های شعر او را که عبارت است از رها، نافه، پـویه، شگـرف و بازگشت در نظر بگیریم عملاً بـه مـبانیِ جـمال‌شناسیِ او در حـوزهٔ زبـان شـعر، دست یافته‌ایم، به‌ویژه وقتی نام دیوان‌های او را ــ که عبارت است از کلماتی مفرد و مجرد از هر نوع ارتباط نحوی با دیگر واژه‌ها ــ مقایسه کنیم با نامِ دیوان‌های احمدِ شاملو یعنی بـا هوای تازه، باغ آینه، آیدا در آینه، آیدا و خنجر و خاطره، ققنوس در باران، مرثیه‌های خاک و ... که تمامیِ آنها را مجموعه‌ای از کلمات در بافت‌های خـاص و بـا بـلاغتی ویـژه بـه وجـود آورده‌اند. اگر بخواهیم در این مورد از مفاهیم دقیق و سـنجیدهٔ قـدمای خـودمان بـهره بجوییم باید بگوییم از مقایسهٔ نام این کتاب‌ها می‌توان استنباط کرد که تولّلی بیشتر اهل «فصاحت» است تا اهل «بلاغت».

گاه اندیشیده‌ام که آنچه در اروپا رمانتیسم خوانده شده است، نه بـه اعـتبار مـبانی اجتماعی و فلسفی‌اش و نه به اعتبار نظریه‌های ادبی‌اش و نه حتی به اعتبار نمونه‌های هنری‌اش، در تاریخ فرهنگ ما تحقق نیافته است، امّا گاهی به‌ناچار مجبور شـده‌ام کـه بپذیرم آنچه در بعضی از گرایش‌های میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو مریم» و در «افسانهٔ» نیما یوشیج و بعضی از کارهای شهریار ــ منظومه‌های او و نه غـزل‌هایش ــ بـه ظـهور رسیده رمانتیسم ادب فارسی است. در چنین چشم‌اندازی باید بپذیریم که تولّلی یکی از چهره‌های برجستهٔ حرکت رمانتیسم در شعرِ فارسی است. عمرِ رمانتیسم ادب فارسی بسیار کوتاه بوده است و دستاورد رهروان آن نیز در مقیاس با دیگر «ادبیّات»های جهان

بسیار اندک. شاید «حوالت تاریخیِ» جامعهٔ ما این بوده است، اگرچه من از این تعبیر «حوالت تاریخی» به‌یاد حرف‌های مضحک و فحش‌های چارواداری ــ که حوالهٔ خواهر و مادرِ افراد می‌کنند ــ می‌افتم. بگذریم.

حال و هوای رها در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰، نخستین تجربه‌های موفّق شعر نو، در حدِّ گنجایش ذوق هنری عصر بود. امروز بعضی از ما می‌توانیم از بعضی شعرهای آن سالهای نیما لذّتی فراخورِ درکِ هنری عصرمان ببریم و در آنها ظرافت‌ها و نکته‌هایی را درک کنیم که شاید در آن سالها حتی «خانلری» و «هدایت» و «طبری» و خانم «فاطمهٔ سیاح» هم از آن محروم بودند؛ با این که بالاترین پایگاه‌های روشنفکری و فرهنگی عصر از آنِ امثالِ ایشان بود.

برای آن که بهتر بتوانیم پایگاه تولّلی را در عرصهٔ ادبیات آن سالها در نظر آوریم، بد نیست نگاهی داشته باشیم به‌نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران که با اندکی اغماض نمایشگاه سراسری خلاقیتِ عصر است و در آن «عباس فرات» در کنار «نیما یوشیج» و «حجازی» در کنار «هدایت» حضور دارند. در این نمایشگاهِ ذوقِ زمانه، شاعرانی با استعدادهای گوناگون و مدارج پست و بلندِ شاعری، عادلانه حضور یافته‌اند و اگر نگوییم بهترین شعر خود را عرضه داشته‌اند، باید بگوییم برجسته‌ترین نمونهٔ کار خود را ارائه کرده‌اند. به‌شاعران سنّت‌گرای حاضر در این محفل که در صدر ایشان استاد ملک‌الشعراء بهار است، کاری نداریم ولی از نیما یوشیج که بگذریم، دیگر نمونه‌های شعر نو که در آن‌جا عرضه شده است، در قیاس با کارهای تولّلی اگر مضحک نباشد بسیار کم‌ارج و اعتبار است و از هیچ‌کدام آنها امروز نمی‌توان لذتِ شعری بُرد، ولی قطعهٔ «مریم» که تولّلی در آنجا عرضه داشته است، هنوز هم لطافت و زیبایی خاص خود را داراست. البته شعرِ «شیپورِ انقلابِ» او، که در همانجا عرضه شده است، امروز دیگر برای ما اگر مضحک نباشد، دستِ‌کم لذّتِ شعری و هنری به‌همراه ندارد. همین دو شعری که از تولّلی در آنجا نقل شده است، دو ساحَتِ «طبیعی» و «صناعیِ» وجود او را نشان می‌دهد: تولّلیِ غنا و غزل و تولّلیِ سیاست و حزب. درخشندگیِ «مریم» در برابرِ «شیپور انقلاب» نشان می‌دهد که تولّلی، شاعرِ آن ساحَتِ از فرهنگ نیست و اگر اصالتی دارد در شعرهای شخصی و غناییِ اوست، برخلافِ نیما که شعرِ دردمندانه و انسانی او،

در همان مجموعه هم، خود را نشان می‌دهد.

نباید از همهٔ شاعران توقع داشت که همه نوع شعر بگویند و در همهٔ انواع شعر شاهکار عرضه کنند. آنچه از میراثِ شعری تولّلی خواهد ماند، شعرهای لطیف غنایی اوست از قبیل «کارون» در مجموعهٔ رها و «ملعون» در مجموعهٔ نافه و همین‌ها بس است برای آن که او را در میان انبوه شاعران پنجاه سال اخیر ایران در ردهٔ صدرنشینان قرار دهد.

از تولّلی تا آنجاکه به‌یاد دارم دو گروه آثار به‌جای مانده است: مجموعه‌های شعری رها (۱۳۲۹)، نافه (۱۳۴۰)، پویه (۱۳۴۵)، شگرف (۱۳۵۳) و بازگشت (۱۳۶۹) و دو کتابِ طنزِ التفاصیل (۱۳۲۴) و کاروان (۱۳۳۱) و مجموعه‌ای هم مقاله دربارهٔ کاوش‌های باستان‌شناسی او که در جای خود ارج و اعتبار بسیار دارد.

باید اعتراف کنم که مصداقِ واقعیِ شعر نو را در سالهای نوجوانی، من، در کارهای تولّلی یافتم. شاید اگر قطعهٔ «مریم» و «کارونِ» او نبود، سالها زمان لازم بود تا من به‌حقیقتِ چیزی به‌نامِ «شعر نو» پی ببرم و از تنگناهای سلیقهٔ حاکم برمحیطِ ادبیِ آن روزِ شهرمان، مشهد، به‌درآیم. به‌پاس این حق بزرگی که او، از این بابت، برگردن من و امثال من دارد، این یادداشت را نوشتم و به‌جبران رنجشِ خاطری که شنیدم او از من داشته است و قصهٔ آن را باید به‌اختصار یاد کنم.

در سالهای حدود ۱۳۴۱ که من تازه به‌نشر شعرهایم در مجلهٔ سخن پرداخته بودم و چند مقاله نیز دربارهٔ بعضی از شاعران معاصر نوشته بودم، بی‌آنکه کتابی برای او بفرستم یا دیداری داشته باشیم، او با بزرگواری و محبّتی بسیار، مجموعهٔ «پویهٔ» خویش را ــ که نسخهٔ آن را هنوز دارم ــ با اظهارِ لطفی بیکران به‌نام من امضاکرد و به‌آدرس مجلهٔ سخن یا راهنمای کتاب ــ که من با این دو مجله همکاری داشتم ــ فرستاد. ادب اقتضا می‌کرد که من حداقل یک تشکر خشک و خالی از او بکنم، ولی نمی‌دانم چرا خود را از این توفیق محروم کردم و از اعلام وصولِ آن محبت و لطف هم دریغ ورزیدم. بعدها که به‌جستجوی روانشناسیِ این کار در خود پرداختم، متوجّه شدم که علّت این سکوت به‌احتمال قوی این بود که من پیش خود اندیشیده بودم اگر این اعلام وصول را با ستایش و تکریم از آن کتاب بنویسم، خلاف عقیده و سلیقهٔ من است و اگر بخواهم با نقد و

داوریِ منفی ــ که جز داوری منفی نمی‌توانستم نسبت به‌آن مجموعه داشته باشم ــ این نامه را بنویسم دور از ادب است. این بود که قضیه را با سکوت برگزار کردم ولی در گفتگویی که در همان سالها، با اخوان ثالث و اسماعیل خویی و طاهباز دربارهٔ شعر اخوان ــ در مجلهٔ آرش به‌سردبیری و اهتمام ارجمندِ سیروس طاهباز ــ داشتیم من از شعر تولّلی و نقاط ضعف آن جانب کار او سخن گفتم. بعدها از یکی از دوستان شیرازی که با تولّلی حشری داشت، شنیدم که این سخنِ من باعث رنجش شدید فریدون شده است و تولّلی به‌آن دوست گفته بود: «من چه‌قدر امیدها به‌شعر و سخن این جوان داشتم و حالا می‌بینم که او هم...». بگذریم. این یادداشت را برای ادای دین به‌او نوشتم و عذر تقصیری به‌پیشگاه روان آن هنرمند و شاعرِ بزرگ عصر ما.

نازلی سخن نگفت
نازلی بنفشه بود
گل داد و
مژده داد: «زمستان شکست» و
رفت ...

احمد شاملو

۱

شاملو، هم به دلیل جایگاه بلندی که در شعر معاصر فارسی دارد و هم به دلیل شجاعتی که در شکستنِ عُرف و عادت‌های کهنه از خود نشان داده است، و از همه بیشتر به دلیل طول دورهٔ شاعری و تغییرپذیری‌های گوناگونش در حوزهٔ سلیقهٔ شعری و سیاسی، بهترین کسی است که هنرش تأثیرپذیری از شعرِ فرنگی را روشن‌تر از دیگران آینگی می‌کند.

تأثیرپذیری‌های شاملو از شعر فرنگی، دریچه‌ای بوده است که بر روی بسیاری از شاعران برجستهٔ معاصر او و نسلِ بعد از او گشوده شده است و «هوای تازه»ای را وارد ریهٔ شعر فارسی کرده است. حتی همین عنوان «هوای تازه» Air Vif هم از شعری از الوار است که او خود در مجلهٔ در راه هنر ترجمهٔ آن را منتشر کرد.[۱]

اگر شعرِ امروزِ فارسی می‌تواند در کنارِ شعرهای رایج در ادبیات معاصر جهان از حضور خود شرمگین نباشد، به برکتِ تأثیرپذیری‌های خلّاقِ نسل شاملو و شخصِ شاملو از شعر فرنگی است. شاملو خود نسبت به چنین امری، با دو چشم‌اندازِ متفاوت[۲] همیشه برخورد داشت: از یک سوی می‌پذیرفت که تغییراتی که نمونه‌های شعرش در طول زندگی هنریِ نسبتاً طولانیِ او پذیرفته است، حاصل همین تأثیرپذیری و آشنایی است و از سوی دیگر به هر جای شعرش که دست می‌گذاشتید و می‌گفتید اینجا یادآورِ

---

۱. مجلهٔ در راه هنر، شمارهٔ چهارم، سال اول (تیرماه ۱۳۳۴)، ص ۲۰، که از مقدمهٔ مترجم (شاملو) چنین استنباط می‌شود که قصد داشته است ترجمهٔ منتخبی از شعرهای الوار را به همین نام «هوای تازه» نشر دهد.
2. ambivalence

مایاکوفسکی است و اینجا یادآورِ الوار یا آراگون یا لورکا است سخت برآشفته می‌شد و انکار می‌کرد.

آنچه از لقاحِ شعرِ فارسی و شعرِ فرنگی برای ما ایرانیان حاصل شده است، تغییرِ فضای شعرها است. بحث بر سرِ این که فلان استعاره یا تشبیه یا بهره‌وری از اسطورهٔ هملِت یا پیگمالیون، از مقولهٔ سرقاتِ ادبی[1] است، بیهوده است. چه اهمیتی دارد که نادرپور مضمون «بت‌تراش» را از پیگمالیون گرفته یا شاملو در شعر «حرف آخر» تحتِ تأثیر فضای شعری مایاکوفسکی بوده است؟

انکارِ شاملو بی‌جا بود، همچنان که انکار خانلری در موردِ الهام‌پذیری عقاب از پوشکین بی‌جا بود. از دو حال بیرون نیست، یا «بت‌تراش» و «عقاب» و «حرف آخر» در زبان فارسی شعرهای برجسته و موفقی هستند یا نه. اگر هستند (که به‌راستی چنین است و در طول نیم قرن و بیشتر که از عمر این شعرها می‌گذرد و همواره مورد توجّه دوستداران شعر بوده‌اند) خود بهترین دلیل بر توفیق این گویندگان است. و ما این نمونه‌ها را شاهکارهای شعر معاصر فارسی تلقّی می‌کنیم. مگر بودن ضرب‌المثل «اَطمعُ من قالب الصخره» یا فلان حکایت کوتاه در فلان متن صوفیانهٔ قرن پنجم از اعتبارِ شاهکار بی‌مانند «کتیبهٔ» اخوان ثالث می‌کاهد؟ یا سابقهٔ داستان «آرش کمان‌گیر» در حواشیِ یشت‌های استاد پورداود یا تحریر زیبای دکتر احسان یارشاطر از این داستان به نثر می‌تواند سبب شود که ما از منظومهٔ دلاویز «آرشِ کمان‌گیرِ» کسرایی لذّت نبریم و آن را یکی از شعرهای روایی خوبِ عصر به حساب نیاوریم؟

شاملو در مقدمه‌ای که بر مجموعه‌ای از ترجمه‌های خود نوشته گرفتار نوعی دوصدایی یا تعارضِ روحی است. از یک سوی می‌گوید: «شعر امروزِ ما شعری آگاه و بلند، شعری دلپذیر و تپنده است که دیری است تا از مرزهای تأثیرپذیری گذشته و به دورهٔ اثربخشی پا نهاده است. اما از حق نباید گذشت که این شعر، پس از آن‌همه قرن که در خواب و خموشی گذاشت، بیداری و آگاهیِ خود را، به مقدارِ زیاد، مدیون شاعران بزرگ سالهای سی تا پنجاه [میلادی[2]] دیگر کشورها و زبان‌ها است. استادانی که شعرِ

1. plagiarism

۲. کلمهٔ میلادی، افزودهٔ ماست به قرینهٔ صارفه.

ناب را به ما آموختند و راه‌های تعهّد را پیش پای ما نهادند.»[۱] و از سوی دیگر، در جای دیگر همین مقدمه می‌گوید: «... این که بعدها بسیاری از منتقدانِ آبکی در آمدند که من به‌شدت از او [= مایاکوفسکی] تأثیر پذیرفته‌ام! ــ البته دلیلی که برای این حکم بی‌فرجام اقامه می‌کردند از خودِ حکم جالب‌تر بود: آخر، متّهم به مناسبتِ چندمین سالگرد خودکشی مایاکوفسکی شعری نوشته بود! مدرک از این جانانه‌تر؟ ــ اما حقیقتِ قضیه این بود که در مبارزه‌ای که میان ا. صبح (به عنوانِ افراطی‌ترین شاعر آن روز) و بوروکرات‌های به خیالِ خود «مترقیِ» آن روزگار درگیر شده بود، مایاکوفسکی را (که آنان کورکورانه تبلیغ می‌کردند) پیراهنِ عثمان کرده بودم تا در پناهِ او بتوانم حرفِ خودم را بگویم. و خود پیداست که چنین شعری لحنی مایاکوفسکی‌وار می‌طلبید. همین و بس. شاید برای ناقدان گرامیِ شعر و ادبیّات وطن هنوز هم مرغ یک پا داشته باشد؛ اما به‌راستی نه! مایاکوفسکی هیچ تأثیری در من نگذاشت. اما جست و جو با پیگیری ادامه یافت.»[۲]

کسانی که شعرِ «حرفِ آخرِ» شاملو را حتی یک بار خوانده باشند خوب به یاد دارند که او در آن شعر «با بوروکرات‌های به خیالِ خود 'مترقیِ' آن روزگار» درگیر نبوده است، بلکه با «پااندازانِ انجمن‌های مفاعلن فعلاتن» طرف بوده است و از این که گوسفندِ مُسمَّطی نذرِ بقعهٔ شپشوی امام‌زادهٔ کلاسیسیسم نکرده است، سخن می‌گوید. شاید آن منتقدان متوجّه نبوده‌اند که شاملو در آن شعر بیش از آنکه تحتِ تأثیر مایاکوفسکی باشد تحتِ تأثیرِ لحن ویژهٔ احسانِ طبری در ترجمهٔ شعرِ مایاکوفسکی از زبان فرانسه بوده است. بی‌گمان اگر همان شعرِ مایاکوفسکی را دیگری و از زبان روسی ترجمه می‌کرد اسلوبِ شعرِ شاملو به‌کلی دگرگون می‌شد و فضایی دیگر به خود می‌گرفت. این سخن اونامونو را هرگز نباید از یاد بُرد که «هیچ فکری بدون تغییر از زبانی به زبانی دیگر انتقال‌پذیر نیست.»

در دنبالهٔ این بحث مشابهاتِ چشم‌گیر حرف‌ها، تصاویر، زبان و شیوهٔ گفتارِ مایاکوفسکی را ــ به‌ویژه از منظرِ ترجمه‌ای که احسان طبری از زبان فرانسه کرده است ــ

---

۱. مقدمهٔ بدون صفحه‌شمارِ همچون کوچه‌ای بی‌انتها (اشعاری از هیوز و پل الوار)، احمد شاملو، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۵۲.
۲. همانجا، بدون صفحه‌شمار.

در این شعر شاملو خواهیم دید. با این‌همه نمی‌توان منکر شد که در آن روزگار شاملو توانسته است فضای رمانتیک پُر از مهتاب و عالم اشباح و رؤیاهای حاکم بر شعرِ نَسلِ خود را، با همین تقلید از شعرِ مایاکوفسکی دگرگون کند. اگر بحثِ ما بر سرِ بازتاب ترجمهٔ شعرهای فرنگی بر تحولِ شعرِ معاصرِ فارسی نبود هرگز به این شعر شاملو نمی‌پرداختیم زیرا این شعر نمی‌تواند در شمارِ شعرهای ممتاز او قرار گیرد. اصولاً در چشم‌اندازِ عمومیِ تأثیرپذیری شاملو از شعرِ فرنگی، تقلید او از مایاکوفسکی جایگاه ممتازی ندارد.

هر متن، یعنی text، از منظر سبک‌شناسی می‌تواند تا کوچک‌ترین مولکول‌های معنی‌دار، و حتی بی‌معنیِ خود، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد: از واژه‌ها و ترکیب‌ها و اشارات اساطیری تا تصاویر و تم‌ها و موتیوها. در همین یادداشت‌ها نشان داده‌ایم که در پژوهش‌های غربی، حتی قافیه کردن دو کلمه را با هم، بعضی از محققان، نشانهٔ تأثیرپذیری مونتاله از دانته دانسته‌اند. وقتی در ترجمهٔ احسان طبری از مایاکوفسکی می‌خوانیم:

و من که ولادیمیر نام دارم
تا سپیده‌دم
هراسان و دژم (رویِ نایِ تیرهٔ پشت[1])

یادآورِ طرزِ قافیه‌بندی و لحنِ شاملو است:

و من که الف صبحم
به‌خاطرِ قافیه با احترامی مبهم

تا تصاویری از نوعِ:

من که همیشه خواستارم
که گلوله‌ای را نقطه‌وار بر سرانجامِ کار خویش گذارم (همان شعر)

یادآورِ این سخنِ شاملو در همان شعر است:

نه فریدونم من

---

۱. «رویِ نایِ تیرهٔ پُشت»، مایاکوفسکی، ترجمهٔ احسان طبری، مجلهٔ مردم، سال اول (دورهٔ پنجم)، شمارهٔ چهارم، اولِ دی ۱۳۲۵، صص ۲۴-۳۲.

نه ولادیمیرم
که گلوله‌ای نهاد نقطه‌وار به پایانِ جمله‌ای
که همهٔ تاریخش بود

نه بازمی‌گردم
نه می‌میرم (حرف آخر)

وقتی در ترجمهٔ احسان طبری از شعر «روی نای تیرهٔ پشت» می‌خوانیم:
اینک بنگرید میخ‌های الفاظ را
که چگونه بر دارِ شعرْ مصلوبم ساخته‌اند
بی‌اختیار به این شعرِ شاملو می‌اندیشیم:
یک بار هم حمیدیِ شاعر را
بر دارِ شعرِ خویشتن آونگ کرده‌ام (شعری که زندگی‌ست)

آنچه در این شعر شاملو، در آن سالها، توجّه خوانندهٔ ایرانی را جلب می‌کرده، نظامی است که برای نوعی قافیه‌بندی در سراسر این شعر انتخاب کرده است و این قافیه‌بندی‌ها، ظاهراً، ربطی به اصلِ روسیِ شعرِ مایاکوفسکی ندارد، بلکه قافیه‌هایی است که احسان طبری برای ترجمهٔ خویش برگزیده است. البته ما می‌دانیم که در بوطیقای مایاکوفسکی قافیه نقش بسیار مهمی دارد و او خود در رساله‌ای که در این باب پرداخته است به نقش‌های خلّاقِ قافیه توجهی خاص نشان داده است.[1]

نه‌تنها شاملو، تمامیّتِ «لحنِ» شعر «حرفِ آخر» را از ترجمهٔ شعر «بر نای تیرهٔ پُشتِ» مایاکوفسکی، به‌ویژه از روی ترجمهٔ احسان طبری، گرفته که بعضی از تصاویرِ این ترجمهٔ طبری را در شعرِ شاعرانِ هم‌نسلِ شاملو نیز می‌توان دید.

کوبیدنِ «انجمن‌های مفاعلن فعلاتن» در این شعر شاملو بی‌تأثیری از کوبیدنِ اصحابِ «انجمن قرون که گوش‌های خزه‌گرفته دارند» در همان شعر مایاکوفسکی نیست.

تمام بحثِ ما بر سرِ تبدیلِ فضای شعریِ آن سالها است، از حال و هوایِ:
در نیمه‌های شامگهان آن زمان که ماه

---

1. V. Mayakovsky: *How Are Verses Made?*, translated from the Russian by G.M. Hyde, Cape edition, 1970 London.

زرد و شکسته می‌دمد از طرفِ خاوران (توللی)

به فضای شعریِ «حرف آخر» با این گونه سخنانی که خواه ناخواه متأثر است از تَرجمهٔ احسان طبری از شعرِ مایاکوفسکی وگرنه هیچ کس منکر خلاقیّتِ شگرفِ شاملو، به عنوان یک شاعر آوانگارد آن سالها نمی‌تواند باشد.

در آغازِ ورودِ یک عنصرِ فرنگی به شعرِ فارسی، اگر ورودی معقول و قابل توجّه باشد، نوعی حقِّ تقدم برای نخستین کسی که آن عنصر فرنگی را واردِ کار خویش کرده است جامعه قائل می‌شود ولی بعد از مدّتی که گذشت و تکرار شد دیگر همه خواهند دانست که ترجمهٔ یک تعبیر یا تصویر یا فکر، مِلکِ طِلْقِ کسی نیست. هر کس می‌تواند از آن تعبیر یا استعاره استفاده کند.

از نمونه‌های بسیار چشم‌گیر این مسأله انتخابِ عنوان «شبانه» است برای مقداری از شعرها که نخستین بار شاملو nucturn را به شبانه ترجمه کرد و عنوان بعضی از شعرهای خود قرار داد. تا مدت‌ها هیچ کس جرأت نمی‌کرد اسم شعرش را «شبانه» بگذارد، چون تصور می‌کردند «حقِّ استفاده از این ترجمه» در انحصار نخستین مترجم است که شاملو است. ولی کسانی که با فرهنگ مغرب‌زمین آشنایی دارند می‌دانند که عنوان «شبانه»، در آن اقالیم فرهنگی، مثل عنوان «غزل» یا «عاشقانه» است در زبان فارسی که هر کس می‌تواند بر شعر یا نوشته‌ای بگذارد و اَحَدی او را متّهم به اخذ و اقتباس و تقلید و انتحال نکند. یکی از عناصرِ صوری و ساختاریِ شعرِ «حرف آخرِ» شاملو «گزینش»های نحویی است که نسبت به زبانِ معیارِ آن سالها و حتی کلّ تاریخِ شعر فارسی اختیار کرده است. وقتی شاملو می‌گوید:

و من که ا. صبحم
بخاطرِ قافیه با احترامی مبهم
به شما اخطار می‌کنم [مرده‌های هزار قبرستانی!]
که تلاشتان پایدار نیست
زیرا میانِ من و مردمی که بسان عاصیان یکدیگر را در آغوش می‌فشریم
دیوارِ پیرهنی حتی در کار نیست

انحرافی دارد از هنجارِ نحوی زبانِ فارسی آن سالها و اکنون. شاملو چه بپذیرد و چه

نخواهد که بپذیرد، در این کار، تحت تأثیرِ رفتاری بوده است که احسان طبری در ترجمهٔ خویش برگزیده است:

بشنوید!
ای فراموشکارانِ آسمانِ نیلی
مردانی که بر روی شماست چون مویی آشفته
زندگیِ ددانی خشم‌گرفته
بشنوید همه
برای آخرین بار، در همهٔ جهان
همرنگ شفق و همسانِ خون
عشقی پرشکوه می‌جَهَد برون

که طبری هم گوشهٔ چشمی داشته است به اسلوبِ هدایت و فرزاد در «وَغ‌وَغ ساهاب».

شاملو یکی از سه‌چهار شاعرِ بزرگِ شعرِ مدرنِ ایران است. آنها که می‌خواهند او را تافته‌ای جدابافته تلقّی کنند اشتباه می‌کنند و آنان که او را مقلّدِ مایاکوفسکی و الوار و لورکا می‌شمارند نیز مردمی بی‌انصاف و هنرناشناس اند. حقیقت امر این است که او، در کنارِ فروغ و سپهری و اخوان، یکی از آفریدگاران شاهکارهای درجهٔ اول شعر مدرن فارسی باید به حساب آید. طیف‌های گوناگون خوانندگانِ شعرِ امروز، او را در کنارِ آن شاعران می‌شناسند و بدو احترام می‌گذارند. ممکن است گروه‌هایی سپهری یا فروغ را برتر از او بدانند (که اگر تیراژِ چاپِ شعرها و میزانِ حضور در حافظه‌ها را ملاک قرار دهیم، فروغ و سپهری به مراحل از او جلوترند. شما نمی‌توانید این اعداد و ارقام را منکر شوید، فقط می‌توانید بگویید «من به تیراژ یا قبول حافظه‌ها اعتنا ندارم») و گروه‌هایی که به ساخت و صورت‌های هنری و فصاحت و بلاغتِ سنّتیِ کلام بیش از حدّ اهمیت می‌دهند، ممکن است اخوان را بر او ترجیح دهند. هستند و بی‌شمار شعرشناسانی که او را در کنارِ نیما، به عنوان آزمونگرِ خستگی‌ناپذیرِ میدان‌های گوناگون نوآوری قرار می‌دهند. همهٔ این داوری‌ها با معیارهایی که صاحبانِ آنها دارند می‌تواند دارای معنی و حقیقت باشد. قدر مسلّم این است که اگر شعرشناسان واقعی عصرِ ما و آنها که شاملو را

از راه تجربهٔ شعری، نه از طریق روزنامه‌ها و مسائل ایدئولوژیک، می‌شناسند، یعنی شاملوشناسان باتجربه و قابل‌احترام بیایند و بعد از مشورت‌های بسیار چهل شعر از شاهکارهای بلامنازع او را ــ که در آن تنوّع صورت‌ها و فضاها و حرف‌ها رعایت شده باشد ــ برگزینند، و بعد از این که چنین انتخابی، از سرِ کمالِ حوصله و دقت، انجام شد این شعرها را طبقه‌بندی کنند نه از منظر ارزش هنری یا نوعِ پیامی که دارد، بلکه از چشم‌اندازِ «فضاها» و «حال و هوا»ها، در آن هنگام خواهند پذیرفت که اندکی از این شاهکارها خواننده را به یادِ مایاکوفسکی می‌اندازد و بعضی به یادِ الوار و آراگون و بخش بیشتری یادآورِ لورکا است. اگر از لحن و اسلوبِ هیوز[1] در این چشم‌انداز صرف نظر کنیم، مایاکوفسکی و الوار و آراگون و لورکا به ترتیبِ تاریخی سازندگانِ فضاهای شعری او خواهند بود و این حقیقتی است که او خود نیز در درون پذیرفته‌بود و در همین مقدمه هم بدان اعتراف کرده است.

آنچه شاملو به شعرِ فارسی هدیه کرده، نه نیما بخشیده نه اخوان، نه فروغ، نه سپهری. شاملو توانسته است «رتوریکِ» شعر فارسی را دگرگون کند. از خوانندگانی که کلمهٔ «رتوریک» را در این یادداشت می‌خوانند و تعجب می‌کنند باید عذرخواهی کنم. حقیقت قضیّه این است که «بلاغت» به جای «رتوریک» در اینجا کفایت ندارد. درست است که بهترین معادلِ این کلمهٔ فرنگی همان «بلاغت» است، اما به هزاران دلیل، من ناچار شدم همان کلمهٔ اجنبیّه را به کار ببرم و از بلاغت صرف نظر کنم.

در زبان فارسی و عربی تا صحبت از بلاغت به میان آید شنونده، اگر اهل و آشنا باشد، به یادِ حرف‌های سکّاکی و تفتازانی و خطیب قزوینی می‌افتد، همان حرف‌های بسیار «منطقی»، و، با عرضِ معذرت، «کلیشه»ایِ ایشان.

به جای «رتوریک» شاید اگر می‌گفتم «استه‌تیک» یا «جمال‌شناسیِ» شعرِ فارسی را عوض کرده است، از جهاتی به مقصودِ من نزدیک‌تر بود، اما با توضیحی که هم‌اکنون می‌دهم، خواهید دید که «رتوریک» برای مقصودِ من تناسب بیشتری دارد. از آنجا که در جهت علت‌یابیِ مسأله هستیم، استه‌تیک و جمال‌شناسی معلول به شمار می‌آیند، پس

---

1. Hughes, Langston (1902-1967) شاعر سیاه‌پوست آمریکایی

باید علّت را که همان رتوریک است مطرح کنیم تا در نتیجه وقتی صحبت از معلول می‌شود ــ که همان جمال‌شناسی و استه‌تیک باشد ــ هیچ امری مبهم نمانده باشد.

همان شعرهای مفروض در این گفتار را که شاملوشناسان خبره و باتجربه از طریق مشورت و احتیاطِ کافی برگزیده‌اند و عملاً چهل شعرِ ممتاز و شاهکار او به شمار می‌آید وقتی در کنار چهل شعر ممتازِ فروغ، سپهری، اخوان و نیما (نیازی نیست که تولّلی و مشیری و نادرپور و کسرایی و ... را هم اینجا ردیف کنم) قرار دهیم، به‌طور محسوسی فضای شعرهای شاملو از فضای آن دیگران متفاوت است و این امر کاملاً محسوس است: معماری دیگری است در زبان، در تمام اجزای ساختارها. آن چیزی را که صورت‌گرایانِ روسی آشنایی‌زدایی می‌گویند، در تمام اجزا می‌توان دید: از شروع شعر تا ختم شعر، از حذف‌ها و التفات‌ها و خطاب‌ها و ... همه و همه با شعرِ آن گروه دیگر شاعران تفاوت دارد. ما در اینجا می‌خواهیم همین مسأله را مطرح کنیم که این فضا و این معماری و این مجموعهٔ آشنایی‌زدایی‌ها، حاصل توجّه مستمر شاملو به شعر فرنگی است و برداشت خلّاقی است که او از شعرهای فرنگی داشته است، همان چیزی که در همین یادداشتِ آغازِ «همچون کوچه‌ای بی‌انتها» از یک سوی به اثبات آن می‌پردازد و از سوی دیگر به انکار آن کمر بسته و برخاسته است. صورت‌گرایان روسی این ویژگی را که ما «رتوریک» یا «جمال‌شناسی» یا «فضای شعری» می‌نامیم، **poetic world** (جهان شعری) می‌نامند. از نظر صورت‌گرایان روسی جهان شعری هر شاعری عبارت است از نظامِ تغییرناپذیر مایگان‌ها و شیوهٔ رئالیزه شدن آنها در شاکلهٔ اجزای متن.

۲

یکی از دوستان فاضل و اهل منطق، چُتکه برداشته بود و با یک محاسبهٔ سرانگشتی به این نتیجه رسیده بود که شاملو ــ یکی از شاعران برجستهٔ عصرِ ما ــ بزرگ‌ترین شاعر بعد از حافظ است. بدترین کار، همین چُتکه برداشتن در عرصهٔ ارزیابیِ هنرها است، یعنی آثارِ هنری را به مفاهیم و پاره‌هایی از قبیل وزن، تصویر، مضمون، قدیم و مدرن و امثالِ آن تجزیه کردن و بعد به این اجزا، جداجدا، نمره دادن و بعد به کمکِ همان چتکهٔ کذایی شاعران را ارزیابی کردن.

وقتی که قاآنی (۱۲۷۲-۱۲۲۳) درگذشته است، بی‌گمان، عدهٔ زیادی در حقِ او گفته‌اند که بزرگ‌ترین شاعرِ قرون و اعصار بوده است و آنها که محتاط‌تر بوده‌اند، گفته‌اند: بعد از حافظ بزرگ‌ترین شاعر بوده است. همچنین در حقِّ فروغیِ بسطامی. مثلاً ببینید، افضل‌الملک (۱۳۲۲-۱۲۶۷) که در شرایطِ عصرِ خود از افاضلِ نخبگان عصر بوده است[1] ــ در حقِّ فروغیِ بسطامی چه می‌گوید:

> احدی تا کنون به مثلِ شیخ سعدی، جز میرزای فروغی غزل‌سرایی نکرده و بعضی غزل‌های میرزای فروغی بهتر از غزل‌های شیخ سعدی است. غزل‌های او را چاپ کرده‌اند، هر کس در شعرشناسی کامل باشد مرا تصدیق خواهد کرد.[2]

خلاصهٔ حرفِ افضل‌الملک این است که فروغی بسطامی بزرگ‌ترین غزل‌سرای زبانِ فارسی است؛ از رودکی تا عصر افضل‌الملک، یعنی اوایل قرنِ بیستم.

متأسفانه افضل‌الملک به ما نگفته است که با کدام چتکه این محاسبه را سامان داده است، ولی بی‌گمان او هم معیارهایی داشته است. وقتی معیارها احساسی و غیر قابلِ اثبات باشند، احکام صادره از گزاره‌های عاطفی است و در گزاره‌های عاطفی، اصولاً، صدق و کذبی وجود ندارد. در برابر این گزاره‌ها، افراد متفاوت اند: بعضی آن را تصدیق می‌کنند، بعضی تکذیب. همان‌هایی که تصدیق کرده‌اند ممکن است زمانی پس از آن، تکذیب کنند و برعکس. اما اگر گزاره‌ها منطقی بود، باید همگان در برابرِ آن، به‌طورِ یکسان، داوری کنند. همین که توافقی بر سرِ این گزاره‌ها وجود ندارد، دلیل بر این است که جنبهٔ عاطفی و اقناعی دارند نه جنبهٔ اثباتی، گیرم در لفافهٔ دَه‌ها اصطلاحِ شبه‌منطقی و شبه‌علمی پیچیده شده باشند. بهترین دلیل علمی نبودنِ آنها همین است که مخاطبان در برابرِ آن گزاره‌ها یکسان نیستند و شخص نویسنده نیز ممکن است پس از چندی داوری دیگری داشته باشد مگر آنکه اهل لجاج و مکابره باشد که در آن صورت از بحثِ ما خارج است.

---

۱. غلامحسین بن مهدی (متوفی ۱۳۴۴ هق) معروف به افضل‌الملک، ادیب و رَجُلِ اداری و سیاسی، که نسبش به خاندان کریم خان زند می‌رسد. چندین سفرنامه از او باقی است.

۲. سفرنامهٔ خراسان و کرمان، به کوشش قدرت‌الله روشنی، تهران، توس، بی‌تا، ص ۸۰.

هر کسی از ما ممکن است در طول زندگیش از این چتکه‌ها به دست گرفته باشد. تنها این دوستِ فاضلِ ما نیست که فریبِ این چتکه را خورده است، همهٔ ما در معرضِ این گونه محاسبه‌های غلط همیشه بوده‌ایم و خواهیم بود.

وقتی میرزای فروغی درگذشت و افضل‌الملک در حق او گفت «بزرگ‌ترین غزل‌سرای تاریخ است»، اگر از معاصران افضل‌الملک ـ در باب فروغی ـ نظرخواهی می‌شد هیچ کس از آنها در شاعری میرزای فروغی تردید نداشت، حتی شاید هیچ کس در این که او بزرگ‌ترین غزل‌سرای عصر خودش باید به حساب آید هم تردید نداشت اما در موردِ این شاعرِ عصرِ ما، که آن دوست او را بزرگ‌ترین شاعر بعد از حافظ دانسته و چتکهٔ خود را به کار انداخته، کار باژگونه است؛ یعنی دیگران (بخش عظیمی از فرهیختگان و شعرشناسان، آنهایی که ادب فرانسه و انگلیسی را به کمال می‌دانند و با معارف غرب و معیارهای شعرشناسیِ غربی آشناییِ عمیق دارند) اصلاً در شاعر بودن طرف حرف دارند، نه طرفدارانِ شعرِ کهن بلکه همان‌هایی که فروغ و اخوان و سپهری را شاعران خوبی می‌دانند بخش اعظم «نوشته»های این شاعرِ موردِ بحث را اصلاً از مقولهٔ شعر نمی‌دانند. با چنین چشم‌اندازی، سخن افضل‌الملک که گفته است «فروغی بزرگ‌ترین غزل‌سرای زبان فارسی است» بسی حق‌به‌جانب‌تر است تا سخن دوستی که این شاعر نوپردازِ فقید را بزرگ‌ترین شاعر پس از عصرِ حافظ به حساب آورده است.

تاریخ ادبِ فارسی پُر است از این گونه چتکه‌برداری‌ها و محاسبات، اگر کسی از این دیدگاه، تذکره‌ها و کتب ادب را بررسی کند، رسالهٔ بسیار لطیفی حاصلِ کارِ او خواهد بود. در اوجِ سبک هندی و جنونِ استعاره‌های تجریدی پادرهوا، سراجُ‌الدین علیخان آرزو (۱۰۹۹-۱۱۶۹) که به قرینهٔ آثارش بزرگ‌ترین ناقدِ ادبِ فارسی و بزرگ‌ترین سبک‌شناسِ قرون و اعصار است، در حقِّ یک شاعرِ درجهٔ سه و بهتر است بگویيم درجهٔ پنج مثلِ ظهوری ترشیزی (متوفی ۱۰۲۴) چنین داوری می‌کند:

> به اعتقادِ فقیر آرزو، مثل او (یعنی مثلِ ظهوری ترشیزی) از آدم‌الشعرا که رودکی است ـ تا این وقت (یعنی حدود سال ۱۱۵۷ هق) به هم نرسیده چه در نظم و چه در نثر.[۱]

---

۱. شاعری در هجوم منتقدان، شفیعی کدکنی، تهران، آگه، ۱۳۷۵، ص ۶۴.

حال برای این‌که خوانندگانْ نمونه‌ای از نظم و نثر ظهوری را پیش چشم داشته باشند، یک نمونه از نظم و نثر او در اینجا می‌آوریم:

۱) تا از کاسهٔ طنبورِ خورشیدْ تارِ شعاعی در دمیدن است، نسیم نغمه از مهبِّ مجلسِ خدایگانی در وزیدن باد! و تا بر قانونِ سخن تار نَفَس نواخته مضراب زبان است ترانهٔ ثنایِ جهانبانی ذخیرهٔ کام و زبانِ جهانیان باد! قطعه:

تا دو معنی بهرِ لفظِ چنگ و قانون آورند　　لفظ‌پردازان معنی‌ساز در بزمِ بیان
بازِ اقبالش به صیدِ ملک، رنگین‌چنگ باد　　تارِ چنگِ عشرتش باد از گسستن در امان
هم بر آهنگِ ثنایش نغمهٔ قانونِ دهر　　هم به وِفقِ مدّعایش رسم و قانونِ زمان[1]

۲) چون امرِ اِلاهی به موسی[٤] شد که عصای خود بر سنگ بزن، موسی عصا بر سنگ زد دوازده چشمه جاری شدند و از هر چشمه آب به ترنّمی می‌ریخت. پس ندا شد: «یا موسی! قی!»[2] یعنی ای موسی این آهنگ‌ها را نگاه دار! به این مناسبت این علم را موسیقی نام نهادند که دوازده مقام دارد.[3]

۳) بدان که کلام منثور سه قسم است: مُرَجَّز و مسجّع و عادی. رَجَز به فتحتین نوعی از شعرِ کوتاه‌وزن شش بار مستفعلن را گویند و خلیل گوید: «رَجَز» داخلِ شعر نیست، بلکه ثلثِ بیت است.» و در اصطلاح اهلِ انشا مُرَجَّز کلامی‌ست منثور که وزن دارد و سجع ندارد، همچون: عزیزا! صرفِ اوقات بی‌ذکرِ واهبِ کارساز و خرج انفاس بجز ذکرِ قادر کردگار غبن و خسر کمال است» و قِس علی هذا.[4]

این هم یک غزل از ظهوری که حتی صائب را تحتِ تأثیر قرار داده است و صائب فرموده است:

صائب نداشتیم سر و برگِ این سخن
این فیض از کلامِ ظهوری به ما رسید

اینک غزلِ ظهوری:

---

۱. مقدماتِ ثلاثهٔ ظهوریّه، مَعَهُ، سه نثرِ ملا نورالدین ظهوری، در مطبع مصطفایی محمد مصطفی خان طبع گردید، ۱۲۸۱هق، صفحهٔ ۴۵-۴۶.　۲. اصل: موسیقی.　۳. همانجا، ۱۰.

۴. همانجا، ۱۶، نمونهٔ خوبی است از تجربهٔ قدما در شعر موزون و بی‌قافیه، دریغا که عبارات درین نسخه وزنش مخدوش شده است.

گفتم برای دیدهٔ جان توتیا رسید / تا گفتم این، غبارِ رهی از هوا رسید
خورشید را که در بَغَلِ ذرّه دیده است؟ / این آرزو به خاطر من از کجا رسید؟
افتاد عشق پیش و خِرَد پا سپس کشید / دارم امید گمشدنی، رهنما رسید
دامانِ پرده بهرِ چه برداشت محملی[1] / بیرون روم ز خویش صدای درا رسید
این گرمیی که خضر به آن جوش می‌زند / از شعلهٔ فنا به زوالِ بقا رسید
چون نوبهار، قسمتِ میراثِ خویش کرد / صد باغ رنگ و بوی به گلروی ما رسید
انبارِ حسرت از غم خرمن نهاده‌ام / خوش آفتی به مزرعِ مهر و وفا رسید
بالین بنه ز خشت ظهوری! که پهلویَم
از لاغری به فربهیِ بوریا رسید[2]

من در جای دیگری، پس از نقلِ این داوریِ «آرزو» گفته‌ام: یک بار این عبارات را بخوانید و از جنابِ منتقدِ بزرگ زمانه و سبک‌شناس بی‌همتای قرون بپرسید که بی‌انصاف! از رودکی تا عصرِ ظهوری (یعنی قرن یازدهم) هیچ کدام از بزرگان به پای ظهوری نمی‌رسیده‌اند، نه در نظم و نه در نثر؟ یعنی شعرِ او از شعرِ حافظ، سعدی، فردوسی، خیام، فرّخی، منوچهری، نظامی، سنائی، عطار، مسعود سعد، ناصر خسرو، مولوی و خاقانی بهتر است؟ یعنی نثر او ــ که نمونه‌اش را در همین یادداشت دیدیم ــ از نثر بیهقی و نظام‌الملک و غزالی‌ها و نصرالله منشی و جوینی و محمد بن منور و سورآبادی و روزبهان و سعدی بهتر است؟[3]

می‌دانم که اگر به منظومهٔ فکری عصرِ «آرزو» نزدیک شویم، او را، در چنین داوریی، محکوم نخواهیم کرد؛ یعنی درمی‌یابیم که او، در آن داوری، تنها نبوده است. بسیاری از کسان دیگر هم، چتکه‌ای از نوعِ چتکهٔ او در دست داشته‌اند و بوطیقای ایشان، در حوزهٔ جمال‌شناسیِ شعر، با بوطیقایِ او مطابقت می‌کرده است. او، در حقیقت، سخن‌گوی چنان جریانی بوده است و بوطیقای او، یک بوطیقای شخصی به حساب نمی‌آمده است.

برای این‌که ببینید وقتی فرهنگی بیمار باشد اپیدمی فرهنگی چه عوارضی دارد، از

---

۱. مقصود کسی است که محمل‌دار است، متصدّی محمل.
۲. دیوان ظهوری، ۳۲۰.
۳. شاعری در هجوم منتقدان، ص ۶۴.

علی‌قلی خانِ والِه داغستانی (۱۱۲۴-۱۱۷۰)، شاعر و ادیبِ دیگرِ همین روزگار، دربارهٔ ظهوری بخوانید:

نثرش را به نظمش بیشی و نظمش را به نثرش پیشی است (یعنی هرکدام از دیگری بهتر است) الحق تا قوّتِ ناطقه به گویایی زبان گشاده، زبان‌دانی مثل او ندیده و تا گوش فلک به سخن‌نیوشی گوش نهاده سخنوری مانندِ وی نشنیده ... از بس الفاظش ملایم واقع شده مأنوس همهٔ طبایع است.[۱]

آیرونیِ تاریخ در این است که آن شاعرِ نوپردازِ فقید در سراسر عمرش، خود از نمونه‌های شاخصِ این گونه داوری‌ها و احکام بود، با گزاره‌هایی از این نوع که «بزرگ‌ترین داستان‌نویسِ معاصر، ابوالقاسم پاینده است» و «حکیم ابوالقاسم فردوسی شاعر نبوده است». این گونه احکام از لوازم کشورهای جهان سوم است و برای کسبِ شهرت‌های مطبوعاتی کاراییِ تمام دارد.

اما، ما، در این یادداشت، جایگاهِ والای آن شاعرِ فقید را پاس می‌داریم و او را یکی از نوادرِ شعرِ قرن بیستم ایران و زبان فارسی می‌دانیم، درکنارِ بهار و شهریار و درکنارِ فروغ و اخوان و سپهری. مقام ممتازِ او، در روزنامه‌نگاریِ عصرِ ما و گردآوری فرهنگ عامه و زبان کوچه چیزی است بیرون از این بحث و قولی است که جملگی برآنند. همچنان که پایگاهِ والای او، در ترجمهٔ نمونه‌هایی از شعرِ فرنگی به زبانِ فارسی.

آبان ۱۳۷۹

توکیو، اوت ۹۹

قربانت گردم. بعد از سلام نامه‌ات دیروز رسید و الآن چند کلمه‌ای می‌نویسم در جواب و قبل از همه باید بگویم که بنده هرگز به آقای احمد شاملو بی‌اعتقاد نشده‌ام. آقای شاملو یکی از برجسته‌ترین استعدادهای عصر و نسلِ خویش است که پنجاه و پنج تا شصت سال فعّالیتِ شبانه‌روزی در قلمرو فرهنگِ مملکت ما داشته است. تقریباً اولین نمونه‌های شعرِ چاپ‌شدهٔ او تاریخِ سالِ تولّد بنده و یکی‌دوسالگیِ سرکار عالی را دارد. کدام آدم باشرف و عاقلی می‌تواند منکرِ چنین استعداد و پشتکاری شود و اگر بشود آیا آبروی خودش را بر باد نداده

---

۱. تذکرهٔ ریاضُ الشعراء، واله داغستانی، ۱۳۰۳/۲.

است؟ اگر در آن یادداشت اسمی از او نبرده‌ام دلیل آن روشن است. اگر دقت کنید تمام شاعرانی که در آن یادداشت نامشان آمده است همه از درگذشتگان اند بجز آقای مشیری که علتش آشکار است؛ غرض تجلیل از او بوده است. اینکه نوشته‌اید در بعضی از کتابهای سالهای اخیر هم در کنار فروغ و نیما و سپهری و اخوان از او یاد نمی‌کنم، علتش همین است که مدتی است تصمیم گرفته‌ام از معاصران حیّ و حاضر ــ که خداوند **سایه**شان را از سرِ فرهنگِ ما کم نکند ــ اسمی نبرم مگر به‌ضرورت. به همین دلیل است که در آن کتابها اسمی از او و از هر آدم زندهٔ دیگری نبرده‌ام. در تهران که بودم دوستی می‌گفت که همین امر گویا سبب کدورتی هم از جانب شاملو شده است. خدا کند که حدسِ او بی‌اساس باشد. جای تأسف است که من سالهاست توفیق زیارت او را نداشته‌ام. آخرین بار با سایه بود که به همان دهکده در کرج رفتیم. شاید سال ۷۰ یا ۷۱ بود. از آن زمان به بعد دیگر او را ندیده‌ام. یک بار تلفنی صحبت کردیم و نوشته‌ای را برای من فرستاد که خواندم و برایش پس فرستادم و یکی دو نکتهٔ جزئی هم یادآوری کردم. بعد که چاپ شد دقت نکردم که ببینم آیا آن نکات را مورد توجه قرار داده است یا نه؟ وقتی که در بیمارستان ایرانمهر بود ــ با اینکه آن بیمارستان تقریباً در همسایگی ماست و پیاده چند دقیقه راه ــ هی امروز و فردا کردم. اول گفتم: حالا تازه عمل کرده‌اند، بعد گفتم: حالا یک عدّه شهرت‌طلب و ... می‌خواهند خودشان را به او نزدیک کنند. بعد شنیدم که رفته است به همان دهکده. یک بار با یکی از دوستان قرار گذاشتیم که برویم. او رفت و من گرفتاری برایم پیش آمد. این هم یکی از بی‌توفیقی‌های من. از اول هم، راستش را بخواهی، با او حشر و نشرِ بسیاری نداشته‌ام. در سالهای اوّلی که به تهران آمده بودم چند بار او را در خیابان و در کتابفروشی‌ها و بعضی مهمانی‌ها دیدم و وقتی ما در پرینستون بودیم چند روزی با خانم آیدا، مهمان ما بودند که به ما بسیار خوش گذشت. بعد از آن به تهران که بازگشتیم در فواصل بسیار دور چند بار به منزل ما آمدند و چندین بار هم ما به دیدن آنها رفتیم وقتی که در سلطنت‌آباد بودند. بعد هم که به کرج رفتند فاصله دورتر شد و دیدارها گاه‌گاهی. شاملو «مختلف الأَضلاعی» است که فقط «ضلعِ» شعریِ او را جوان‌ها می‌بینند و باز از «مختلف الاضلاعِ» شعرِ او هم فقط «ضلعِ» بی‌وزنی را و این ضلع، چون «امری عدمی» است دسترسی به آن برای همه آسان است. به همین دلیل هر جوانی با دفترچه‌ای چل‌برگ و با مداد دلش می‌خواهد ا. بامداد شود چون شاملو وزن را کنار گذاشته است پس با کنار گذاشتنِ وزن می‌توان شاملو شد. سی سال است که او، بدون اینکه قصدِ سوئی داشته باشد، دوسه نسل از جوانان این مملکت را سترون کرده است که حتی یک مجموعهٔ درخشان، حتی یک شعرِ درخشان، حتی یک بندِ درخشان که خوانندگان جدی شعر بپسندند نتوانسته‌اند بسرایند. اخوان حرفهای جرقّه‌ای و زودگذری می‌زد که شاید خودش هم متوجّهِ عمقِ آنها نبود. از

جمله می‌گفت: «عزیزجان! این احمد شاملو خودش خوب است ولی 'تالیِ فاسد' دارد» و می‌گفت «مثلِ ابن‌عربی است که خودش به هر حال عارفی است و عارفی بزرگ ولی تالیِ فاسدش این‌همه حاشیه‌نویس و مهمل‌باف است که تا عصرِ ما همچنان ادامه دارند.» حرف اخوان بسیار حرفِ درستی است: هم ابن‌عربی بزرگ است و تالی فاسد دارد هم شاملو در حدِ یکی از شعرای برجستهٔ نسلِ خودش بزرگ است و تالی فاسد دارد. آثارِ سوءِ این تالیِ فاسد را به‌تدریج جامعهٔ ادبیِ ما احساس می‌کند ولی هنوز مقصّرِ اصلی و یا یکی از مقصّرهای اصلی را بجا نیاورده است. این که گفتم یکی از مقصّرهای اصلی نظرم بیشتر به ناقدانِ قلابی و روزنامه‌چی‌های معاصر است، بیشتر اینهایی که صفحاتِ شعر مجلات را اداره می‌کنند. اینها همه‌شان «شعرای ناکام» اند. یک وقتی ملک‌الشعراءِ بهار صفحهٔ شعر «نوبهار ادبی» را اداره می‌کرد و نیما یوشیجِ جوان، شعرِ «ای شب» یا مثلاً «افسانه» را در آنجا چاپ می‌کرد. به هر حال، زیرِ نظرِ آدمی بود که قصیدهٔ دماوندش را و دهها شاهکار دیگرش را همه در حفظ داشتند و همه به مقام شامخ او اعتراف داشتند، حتی دشمنان سیاسی او. در نسلِ بعد از شهریور، بعدها، «سخن» درآمد، شعرش را هم خانلری خود نظارت می‌کرد. خانلری در آن زمان «عقاب» را نشر داده بود و کمتر خوانندهٔ جدّیِ شعری بود که عقاب را یا پاره‌ای از آن را در حفظ نداشته باشد. زیر نظرِ چنین آدمی تولّلی و نادرپور و مشیری رشد کردند. بعدها، بعد از ۲۸ مرداد، امثال فریدون مشیری، اخوان و شاملو ناظرانِ صفحاتِ شعرِ مجلات بودند. بالاخره اینها در این سالها مقدار زیادی شعر درخشان از خودشان داشتند. اخوان «زمستان» را گفته بود، مشیری «کوچه» را و شاملو شعر «باغ آینه» را ... در سایهٔ نظارتِ ذوق و سلیقهٔ این گونه شاعران، نسلِ جوان‌تری از قبیلِ فروغ و آتشی و خویی و امثال آنها رشد کردند. حالا صفحهٔ ادبیِ مجلهٔ فلان و مجلهٔ بهمان دستِ کیست؟ دست آدمِ بدبختی که در تمامِ عمرش یک سطر شعر نتوانسته است به جامعه تحویل دهد. اصلاً وزن را تشخیص نمی‌دهد. اگر می‌توانست یک عدد «کوچهٔ» بی‌قابلیّت، یک عدد «زمستانِ» بی‌قابلیّت، یک عدد «مرگ نازلی» بی‌قابلیّت تحویل مردم دهد مسلماً از زیرِ دستِ او هم در این سی سال چند شاعرِ برجسته ظهور می‌کرد. می‌بینی که تنها مقصّر شاملو نیست که وزن را حذف کرده و ملاک هنر را ــ که باید «امری وجودی» باشد و هست ــ به‌ظاهر تبدیل به «امری عدمی» کرده است؛ در کنارِ او «این جانیانِ کوچک» به قولِ فروغ، این خبرنگاران روزنامه، که آرزوی شاعر شدن دارند و در تمام محافلْ خود را به عنوان شاعر معرفی می‌کنند متصدیانِ صفحهٔ شعر مجلّات شده‌اند و بسیار طبیعی است که از زیرِ دستِ آنها نیما یوشیج و تولّلی و فروغ و اخوانی ظهور نخواهد کرد. الکلام یجرّ الکلام شد. می‌خواستم فقط یک جمله در جواب تو بنویسم که اشتباه کرده‌ای و من هرگز ارادتم به شاملو کم نشده است اگر بیشتر نشده باشد. امسال شاملو ۷۵ ساله

می‌شود. جای آن هست که اگر اوضاع سیاسی و فرهنگی مملکت ایجاب کند مجلس تقدیر و تجلیلی از او فراهم شود. چند سال قبل در کانادا چنین مجلسی به‌مناسبت هفتادمین سالِ تولّد او تشکیل داده بودند که من فیلمِ آن را (ویدئویِ آن را در آلمان) دیدم. چیز مضحک و دردآوری بود؛ جمعیتِ سالن ــ که سالن بسیار کوچکی بود ــ نصفه بود. همه با هم مشغول صحبت کردن بودند و به سخنان کسی که صحبت می‌کرد گوش نمی‌دادند. آنها هم که صحبت می‌کردند جز یک نفر، فقط شعارهای دهن‌پُرکن می‌دادند.

حق این است که شاملو را برای نسلِ جوانِ امروز باید «تجزیه» و «تحلیل» کرد. ممکن است در این تجزیه خیلی از محسّناتِ او تبدیل به نقاطِ ضعف شود ولی به هر حال، از این کار گزیری نیست. این کار را آیندگان با بی‌رحمی خواهند کرد. اگر جوانان امروز بدانند که شخصیّتِ ادبیِ آقای شاملو چگونه تشکیل شده است، هرگز این گونه عمر خود را صرفِ شعر، آن هم شعرِ این طوری ــ که در روزنامه‌ها می‌بینیم ــ نخواهند کرد. تو بهتر از هر کسی می‌دانی که آنچه ا. بامداد یا احمد شاملو را می‌سازد اگر به صد جزء تقسیم شود، پنجاه تا شصت درصدش ربطی به شعر ندارد. این شهرت و اعتبار نتیجهٔ پنجاه شصت سال حضورِ مستمرّ در روزنامه‌ها است. مدتی حزبِ توده او را بزرگ می‌کرد، بعد سلطنت‌طلب‌ها، بعد چریک‌ها، حالا هم همهٔ ناراضیانِ از اوضاع کنونی. و این بزرگ کردن‌ها به هیچ وَجه صددرصد به شعرِ او مربوط نیست، مربوط به موقع‌شناسی اوست و به قولِ خودش ــ با الهام از تعبیری از مایاکوفسکی ــ «سفارش زمانه» را پذیرفتن. نه اخوان، نه فروغ، نه نیما، نه سپهری، هیچ کدام این طوری سفارش زمانه را نتوانستند بپذیرند. در تهران که بودم، یکی از دانشجویانِ علوم اجتماعی صد شماره مجلهٔ آدینه را برای یک مطالعهٔ فرهنگی تحلیل کامپیوتری کرده بود. می‌گفت: در این صد شماره، در تمام شماره‌ها ــ جز چند مورد استثنایی ــ نام شاملو آمده است و در تمام موارد با القابی از نوعِ «شاعرِ بزرگ میهن ما» «شاعرِ بی‌همتای» ... عناوینی که الآن به یادم نمانده و راست می‌گفت. عکس‌ها و تفصیلات و اخبار دربارهٔ او. امّا در همین صد شماره اسم نیما و اخوان و فروغ فقط نیما و اخوان و فروغ است بدونِ هیچ گونه صفت و به قول فرنگی‌ها اپیتتی epithet اما او همیشه با عنوان شاعر بزرگ قرن، شاعرِ بزرگ میهن‌مان و ... این تنها آدینه نیست، از روزنامه‌های حزبِ توده این گونه تبلیغات برای او شروع شد تا در فردوسی‌های آن سالها که در روی جلد لقبِ «جاودانه مردِ شعر» به او دادند. پنجاه سال شب و روز، در وسیع‌ترین نشریه‌های سیاسی و فرهنگی، دربارهٔ شاطر عباس صبوحی اگر تبلیغ شده بود حالا جایزهٔ نوبل را به اولاد و احفادِ شاطر عباس می‌دادند، شاملو که جای خود دارد. می‌بینی که از صد جزءِ سازندهٔ شخصیتِ او، چهل پنجاه درصدش که مربوط به شعر اوست با چه ضمایمی همراه شده است تا به این حد رسیده. آن شصت درصد یا پنجاه درصدِ دیگر

عبارت است از سردبیر ده‌ها نشریهٔ داخل و خارجِ مملکت بودن از سخن نو پنجاه سال پیش تا آشنا و خوشه و کتابِ هفته و کتابِ جمعه و ایرانشهر و از نویسندهٔ کتاب کوچه بودن تا ... و از مترجمِ «پابرهنه‌ها» و شعرهای «لورکا» و «آراگون» بودن تا ... و از داشتنِ آن صدای گرم و سوخته‌ای که شعرهای خودش را و نیما و مولوی و خیام و حافظ را بخواند و در هر خانهٔ روشنفکری نواری از او موجود باشد و از درگیریهای ادبی او با خانلری و نادرپور و ... تا درگیری با سعدی و فردوسی و انکارِ شاعریِ آنان. اینها آدم را شاعرتر نمی‌کند ولی مشهورتر که می‌کند.

اینها که گفتم همه در حقیقت «عیبِ می» بود. بگذار «هنرش» را نیز بگویم که این نامه اگر به دست کسی افتاد مرا به بی‌انصافی متهم نکند.

اگر شاملو ظهور نمی‌کرد، لابُد دیگرانی ما را با شعرِ فرنگی آشنا می‌کردند و آنچه در شعرِ شاملو اتفاق افتاده در شعرِ دیگران اتفاق می‌افتاد[1]، چنانکه جرقّه‌های خام و کم‌ثمرش در طامات‌های مدرنِ هوشنگِ ایرانی دیده می‌شود. صدها هوشنگِ ایرانی می‌توانست از راهِ ترجمهٔ غلط و نفهمیدهٔ شعرِ فرنگی «رتوریکِ شعرِ فارسی» را عوض کند. شاملو رتوریک شعر فارسی را عوض کرد. نیما تا حدّی این کار را آهسته و با ترس و لرز انجام داده بود ولی این «نوزادِ زنازادهٔ شعر»[2] به‌طور لجام‌گسیخته‌ای با رتوریکِ شعرِ فارسیِ سنتی و شعرِ تولّلی درافتاد و «هوای تازه»‌ای واردِ شعر فارسی کرد. بدون تردید اگر او زبان فرانسه را مثل خانلری بلد بود، رتوریکِ شعر فارسی را نمی‌توانست عوض کند، همان گونه که ضعفِ نیما در شعر کلاسیک او را به نوآوری در شرایطِ خودش واداشت، همان گونه هم ضعفِ در زبانِ فرانسه شاملو را به این رتوریکِ مدرن راهنمون شد. آنهایی که زبان فرنگی را خوب بلدند وقتی می‌خواهند ترجمه کنند، سعی می‌کنند حال و هوای شعر فرنگی را به اسلوبِ سنّتیِ زبان فارسی نزدیک کنند، مثلِ ترجمه‌هایی که خانلری از شعر فرنگی کرده یا نصرالله فلسفی یا مسعودِ فرزاد. آنها، استادانی بودند که هم فارسی بلد بودند هم زبان فرنگی، امّا شاملو زبان فرنگی اصلاً بلد نبود، تحت اللفظی چیزهایی را به کمک دیکسیونر ترجمه می‌کرد و لطفِ کارِ او در همین جا بود و این سبب می‌شد که رتوریکِ شعرِ فارسی از بنیاد دگرگون شود. اگر شاملو در آن سالها زبان فرانسه‌ای از نوعِ فرانسهٔ نصرالله فلسفی و خانلری می‌دانست، این اتفاق در شعرِ فارسی به این سرعت نمی‌افتاد که یک‌شبه رتوریکِ لورکا و آراگون و اِلوار، طابق النعل بالنعل، واردِ شعر فارسی شود. زمانی بسیار لازم بود که چندین نسل بگذرد تا رتوریکِ شعرِ فارسی به این حدی که امروز هست ــ به خوب و بدش کاری ندارم ــ برسد. این به همّتِ شاملو و بر اثرِ «فرانسه

---

۱. صورتگرایان روس برآنند که اگر پوشکین زاده نشده بود، باز، در همان لحظهٔ تاریخی، دیگری یوْگنی اُونگین Evgenij Onegin را می‌سرود. *Russian Formalism*, by V. Erlich, p. 253.

۲. هوای تازه، نیل، ۱۳۳۶، ص۲۰۵.

ندانیِ» او بود. البته شاملو بعدها فرانسه را تا حدی یاد گرفت ولی دوستانِ بسیار نزدیک او به من گفتند که وی در آن سالها، حتی به اندازهٔ دانش‌آموزانِ سیکلِ اول دبیرستان (در حد معدل ۱۲) هم زبانِ فرانسه بلد نبوده است. سلیقهٔ نوجوی و شجاعت و جسارتِ این کار را داشته و همین افتخار او را بس.

یکی از بستگان بسیار نزدیک بنده کسی بود که تمام فرانسه‌دان‌های طرازِ اولِ ایران او را به استادی خودشان قبول داشتند. پارسال در سن هشتاد و چند سالگی درگذشت. این مرد در تمامِ عمرش جرأت نکرد یک سطر از لامارتین یا آلفرد دو موسه به فارسی ترجمه کند از ترس اینکه مبادا یک کسی یک جایی بر او ایراد بگیرد. فرانسه‌دانیِ بسیارِ او هیچ حاصلی برای فرهنگِ ما نداشت و «فرانسه ندانی» ــ یا بسیار اندک‌دانیِ ــ شاملو، «هوای تازه»ای را واردِ شعر فارسی کرد. حال که این‌همه از ری و روم گفتم بگذار در چند کلمه مقصود خودم را از رتوریک، در اینجا، توضیح بدهم. رتوریک «بلاغت» است و قدمای ما وقتی با «رتوریقا»ی ارسطو آشنا شدند از آن به «البلاغة» تعبیر کردند و بسیار عالی بود این انتخاب. مقصود من از رتوریک در اینجا چیزی است در همان حدودِ مورد نظر قدما امّا با چند مثال این نکته روشن خواهد شد که به کدام جانبِ بلاغت نظر دارم:

در شعرِ فارسی هیچ کس از بزرگان و حتی خُردان نیامده است که شعرش را با «و» شروع کند، مثلاً سطر آغازینِ شعرش چنین باشد:

۱) **و چهرهٔ** شگفت/ از آن سوی دریچه به من گفت (فروغ)

یا سطرِ آغازینِ شعرش چنین باشد:

۲) **امّا نمی‌دانی** چه شبهایی سحر کردم؟ (اخوان)

در اینجا نمی‌خواهم کتابِ «بلاغتِ مدرن در زبان فارسی معاصر» برای تو تألیف کنم. برای تو همین اشارت بسنده است. آنچه صورتگرایانِ روس بدان «آشنایی‌زدایی» می‌گویند، به‌ویژه وقتی در حوزهٔ ساختارهای نحویِ زبان خود را آشکار کند، همه و همه، در این چشم‌انداز، مصادیقِ «رتوریکِ» جدید است؛ هر نوع گریز از کلیشه‌های نحوی. البته به‌شرطِ این که «رسانگی» **communication** که هدف اصلی است محفوظ بماند و ساختِ جمال‌شناسیکِ **aesthetic** اثر، هرچه متعالی‌تر حضور داشته باشد وگرنه می‌توان با کامپیوتر ساختارهای نحوی را به هم زد و جمله‌های غلط ساخت و مدعیِ آوردن «رتوریکِ جدید» به عرصهٔ شعر فارسی شد.

من در پرینستون که بودم مجموعه یادداشت‌هایی تهیه کردم دربارهٔ شعر مشروطیت و معاصر که هنوز چاپ نشده و در آن کوشیدم این نکته را ثابت کنم که «تحولِ شعرِ فارسی در قرن اخیر، تابعی است از متغیرِ ترجمه در ایران». و وقتی هم در سال ۱۳۵۷ برگشتم در کلاس

دانشکده همین نظریه را یک بار تا آخر سال درس دادم و نشان دادم که اولین مراحل ترجمه، ترجمهٔ فکر است: فکرِ آزادیِ زن، فکرِ باسواد کردن عموم، فکرِ استقلال. به همین دلیل اولیَن ترجمه‌ها بر محورِ فابل‌های لافونتن و امثال او سیر می‌کند که هرکدام فکری را به خواننده منتقل می‌کنند. مرحلهٔ دوم مرحلهٔ ترجمهٔ ایماژها است. تشبیهات و استعاراتِ کهنه و کلیشه‌شدهٔ شعر فارسی، از رهگذر این ایماژها روی در تازگی می‌گذارد و بخش عظیمی از تجدد شعری ما در آن سالها ترجمه و تقلیدِ این نوع تشبیهات است. حالا تشبیهاتِ «دریاچهٔ» لامارتین یا فلان شعرِ فرانسوی دیگر هرچه می‌خواهد باشد. مرحلهٔ سوم موسیقی و عروض است و فرم شعرها که بحث از قافیه و حذفِ آن یا محدود کردن سلطهٔ آن می‌رود و جستجوی وزنهای دیگر و کوتاه و بلند کردنِ مصراع‌ها. مرحلهٔ بعد مسألهٔ زبان و لحن است که ترجمه‌ها دقیق‌تر و دقیق‌تر می‌شود و مترجمان بعد از شهریور ۱۳۲۰ لحن و اسلوب مایاکوفسکی یا فلان شاعرِ فرنگی را سعی می‌کنند عیناً حفظ کنند و این در شعر آن سالها بیش و کم بازتاب می‌یابد و آخرین اتفاقی که در این نقل و انتقال افتاد، و در آن سویِ آن دیگر چیزی باقی نماند، همانا، انتقال رتوریکِ شعر فرنگی بود که بیش و کم بر دستِ شاملو این کار به سامان رسید. بسیاری از مترجمانِ شعر فرنگی در این کار سهم دارند ولی حق این است که تأثیر واقعی و خلّاقِ این تحوّلِ در رتوریک را، ما، مدیونِ اوییم. ممکن است بگویی اینها تأکید المدح بما یشبه الذمّ است ولی من چنین قصدی ندارم. می‌خواهم بگویم شاملو، به‌لحاظ دگرگون کردن رتوریکِ شعرِ فارسی، به تقلید از ترجمهٔ خامِ شعرِ فرنگی، کارِ عظیمی انجام داده است: اولاً جمال‌شناسیِ شعرِ امثالِ نادرپور و تولّلی را ـــ که گنجایش آن در همان چند سال اول تمام شده بود ـــ از صحنه بیرون راند، و این، کارِ کوچکی نبود. دیگر اینکه با ارائهٔ نمونه‌های درخشانی از شعر یا تکه‌هایی از شعرِ خود نگاهِ تازه‌ای را واردِ شعرِ معاصر کرد. این فضا با امکانات نادرپور و تولّلی قابل ارائه نبود. ممکن است بگویی صبغهٔ ایرانی را هم به‌کلّی از شعرِ فارسی گرفت و تا آنجا پیش رفت که شعرهای خودش با ترجمه‌هایی که از شعر آراگون و الوار و لورکا کرده است تفاوت چندانی ندارد. قبول دارم؛ به همین دلیل هم در خارج از ایران شاملو نیمی از حُرمت و قبولِ فروغ و سپهری را ندارد. چون شعرِ آنها خیلی شبیه شعرِ فرنگی نیست، امّا شعرِ شاملو وقتی ترجمه می‌شود مثل این است که ترجمهٔ یکی از شعرهای آراگون یا لورکا یا الوار را به زبانِ انگلیسی می‌خوانی. ممکن است در آن میان گاهی و چه بسیار کم از «عقیق و آینه» در نو کردنِ ماه هم صحبت شود که در فضای شعر فرنگی نیست، ولی رتوریک، رتوریکِ شعرِ فرنگی است. یعنی نوعِ درآمد و بیرون‌شد و ساختارهای جمله و نوع عطف‌ها و نوع حذف‌ها از درون رتوریک شعر فرنگی بیرون آمده است و بر همه اگر مخفی باشد بر تو مخفی نیست که در قرائت ترجمهٔ یک شعر، آنچه کمندِ خواننده است یا «فکر» است (مثل افکار

خیام) یا ایماژ است (مثل ایماژهای نظامی و منوچهری) یا رتوریک است (مثل رتوریک فردوسی، ناصر خسرو و سعدی). شاملو به‌لحاظ فکری چیزی که برای غربیان تازگی داشته باشد، حتی یک سطر هم ندارد. تکرار می‌کنم: حتی یک سطر. می‌مانَد ایماژ و رتوریک. این ایماژها هم غالباً در فرنگی مشابهاتِ خود را دارند و اگر هم نداشته باشند چندان نیستند که مثل شعر منوچهری و نظامی در یک قطعه پنجاه تا ایماژِ تازه عرضه شود. پس آنچه می‌ماند رتوریکِ شاملو است که آن هم برای فرنگی رتوریکی است دست‌مالی شده و مأنوس. باور کن که اگر کسی بتواند رتوریک شعر کلاسیک فارسی را عیناً به فرنگی منتقل کند خوانندهٔ فرنگی اگر اهل فن باشد و صاحبِ خلاقیت، برایش بسیار جالب خواهد بود. مثلاً رتوریک سعدی یا رتوریکِ حافظ را، چون بلاغتی است، برای آنها بی‌سابقه. البته این کار بسیار دشوار است و مقدمات بسیاری را لازم دارد.

آنچه شاملو معناً به شعر فارسی داده است، گسترش بی‌نهایتِ اندیشهٔ اومانیستی است که از مشروطیت آغاز شده و در شعرِ او به اوج می‌رسد. هیچ‌کدام از شاگردان نیما و خود نیما تا این حدّ بر مبانیِ اومانیسم ــ تا سرحدِّ اصرار بر اِته‌ایسم ــ پافشاری نکرده‌اند. در کنارِ این مسأله گرفتن صبغهٔ ایرانی و شرقی است از شعر فارسی که آن را تبدیل به یک نمونهٔ کاملِ شعر فرنگی کرده است. این در زبان فارسی و در نظر ماها که هر لحظه «عقربِ زلف» ما را می‌گزد و آزرده از «تیرِ مژگان» و «کمانِ ابرو»ییم حسن است و در نظر خوانندگان خارجی و فرنگان، چنین نیست.

از لحاظِ خودِ من که فارغ از تمام این «باید و نباید»ها هستم، چیزی که نقطهٔ مرکزی شخصیت او را تشکیل می‌دهد رها کردن شعر فارسی است از قید هر نوع نظام موسیقاییِ قابلِ بررسی و شناختی. من خود در ستایش موسیقی شعر او چند صفحه‌ای در موسیقیِ شعر نوشته‌ام و آن را ستوده‌ام و شاملو آن را بسیار می‌پسندد امّا این موسیقی هرچه باشد غالباً امری است «احساسی» و قابلِ تبیین نیست و چون در همهٔ موارد قابل تبیین علمی نیست همه نوع ادعا ــ نفیاً و اثباتاً ــ درباره‌اش می‌توان کرد درصورتی که در کارهای قدما یا نیما و اخوان و سپهری و فروغ بنیادِ کار قابلِ نفی و اثبات است. موسیقی هرچه باشد یکی از شاخه‌های علم ریاضی است. در ریاضی نمی‌توان مدّعی شد که این عدد هم زوج است و هم فرد، یا این عدد هم از پنج بیشتر است و هم از پنج کمتر. امّا در قلمروِ موسیقیِ شعر شاملو، عددی می‌توان فرض کرد که در یک آن، هم زوج است و هم فرد، هم بزرگ‌تر از پنج است هم کوچک‌تر از پنج؛ چیزی مناسبِ نقدهای ژورنالیستیِ روز. بستگی دارد به قدرتِ انشاپردازی و خوش‌سخنیِ آن روزنامه‌چی و یا حرّافیِ بی‌سروتهِ امثالِ آقای ...

در یک کلام «عطا»ی او همین هوای تازه و فضای فرنگی برای شعرِ فارسی است و

«لقا»ی او هم سترون کردن یک نسل از راهِ حذفِ موسیقی از شعر و بدتر از آن «تَک‌الگویه» کردنِ فرهنگِ شعری جوانان. بدترین بدبختی برای هنرمند یک الگویه بودن است. حتی اگر آن الگو حافظ باشد یا شکسپیر. شاملو با مهارت و استعداد برجسته‌اش سلیقهٔ شعریِ خود را به عنوان تنها سلیقهٔ شعری قابلِ قبولِ عصر بر جوانان تحمیل کرد. درنتیجه چندین نسل شاعرِ یک‌الگویه پرورش یافت که تنها رتوریکِ آن رتوریکِ شاملو بود، در نظرش سعدی شاعر نبود، فردوسی شاعر نبود، بهار شاعر نبود و این نسل چندان مسحورِ این سیطرهٔ معنوی شاملو شدند که برای **«ورّ» بی «واو» و «ر»** و **«خشِ» بی «خا» و «شین»** شعرِ شاملو حکمت‌ها و تفاسیری نوشتند که بر هیچ‌یک از متونِ عرفانی دنیا نوشته نشده است و در میان آن حجمِ انبوهِ ستایش‌های امثال آقای ... ــ که در عرصهٔ شعر «هِر» را از «بِر» تشخیص نمی‌دهد ــ جوانان خیال کردند هرچه بر قلم شاملو می‌رود ــ در این هفتصد سالی که از مرگ خـواجـه حـافظ می‌گذرد ــ شعری است که همتای آن نمی‌توان یافت. حال آنکه شاملو از شعرای بـرجسـتهٔ نسلِ خویش است و معدّلی دارد در حدودِ سپهری و اخوان و فروغ و اگر بعضی عواملِ دیگر را هم دخالت دهیم باید سایه و مشیری را هم بر این جمع بیفزاییم. بنا بر این، او یکی از ۷-۸ شاعر متجددِ نیم قرن اخیر است و ما در این سده غول‌های گردن‌فرازتری از نوع شهریار و بهار و پروین و ایرج و نیما داشته‌ایم که هنوز هم بعد از نیم قرن که از مرگ عده‌ای از ایشان می‌گذرد در متن جامعهٔ ادبیِ ما حضور و فرمانروایی دارند. معلوم نیست که داوریِ مردمِ پنجاه سال دیگر دربارهٔ شاملو چه باشد؟ آنچه مسلّم است این است که شاملو ــ بعد از ۱۲۰ سالِ دیگر که در میان ما نباشد ــ شخصیتش از نوعِ فروغ و سپهری و اخوان ــ که پیوسته در حالِ گسترش اند ــ نخواهد بود، چون تمام آن «ضمایم» از میان می‌رود و تنها شعرِ او باقی می‌ماند. شعرِ او بدون آن «ضمایم» معلوم نیست که چه سرنوشتی داشته باشد؟

ممکن است، حالا، شُعَرایِ عُرَفایِ بَلَغْونی، برای بنده کف بزنند که چه نقدی از این نوزادِ زنازادهٔ شعر کرد، ولی این حرف‌ها را نه برای انتشار در جایی گفتم و نه برای راضی کردن آن سفیهان. خواستم پست و بلندِ کارِ او را بی‌پرده با تو در میان بگذارم که به این جوانهایی که دور و برت می‌پلکند بفهمانی که تمام شهرت شاملو به‌خاطرِ شعرش نیست ولی تمام شهرت فروغ و اخوان و سپهری به‌خاطر هنر و شعرشان است. این نکته را گذشت زمان ثابت خواهد کرد.

شاملو هرچه هست، ضدِّ ابتذال‌ترین شاعر عصرِ ماست. نیما، اخوان، فروغ، سپهری، و ... همه مقداری شعرِ مبتذل، سطرهای مبتذل دارند. شاملو مثل خاقانی است، با ابتذال دشمن است. اگر از کتابِ **آهنگ‌های فراموش‌شده** بگذریم، تقریباً شعر مبتذل در بساط او به‌دشواری می‌توان یافت. ممکن است صِرفِ گریز از ابتذال هم هنر نباشد ولی مـهم است کـه مـردی، قریبِ نیم قرن و بیشتر، اینهمه شعر بگوید و حتی یک شعر مبتذل نداشته باشد.

شاملو زیرک و هوشیار است و می‌داند که اگر بخواهد مثل سایه غزل بگوید نمی‌تواند؛ اگر بخواهد مثل فروغ مثنوی بگوید نمی‌تواند؛ اگر بخواهد مثلِ اخوان قصیده بگوید نمی‌تواند؛ اصلاً فهمید که روی ریل‌های عروض ــ چه عروضِ کلاسیک و چه عروضِ نیمایی ــ راحت نمی‌تواند راه برود. این بود که به نثر پناه بُرد. به همین دلیل در شعرهایی که در عروضِ آزاد سروده است سایهٔ لحن و بیانِ نیما یوشیج آشکار است و زبان در آنها چندان در اختیارِ شاعر نیست. حتی در مشهورترین آن شعرها، وقتی دقت کنی، زبانش می‌لنگد:

ور مؤمنید و پاک و مقدس نماز را
از **چاوشان** نیامده بانگی

«چاووش» چه ربطی به نماز دارد؟ آن روانی و شادابیِ زبانِ فروغ یا آن فخامتِ اخوان را ندارد. روی همین ضعف بود که حسابش را از عروض جدا کرد و گفت: دیگی که برای ما نمی‌جوشد بگذار توش کلّهٔ سگ بجوشد. اصلاً گورِ پدرِ عروض و وزن. این تصمیم او از یک جهت شجاعانه بود و سبب شد که نوعی از شعر به نام شعرِ منثور ــ دست کم در حدِّ بعضی شعرهای خوب خودش ــ در فارسی رواج پیدا کند ولی فرهنگِ شعریِ ایران را هم عملاً با مصاحبه‌ها و حرفهایش یک‌الگویه و عقیم کرد.[1] در تمام دنیا ثابت شده است که فرهنگِ یک الگویه مریض است و در آن خلّاقیّت‌های بزرگ محال است روی دهد: عصرِ ژدانف در روسیه. این است که اتباع شاملو مثل جوجه‌های ماشین جوجه‌کشی همه‌شان مثلِ هم اند و یکسان حرف می‌زنند چون یک الگو بیشتر ندارند. ای کاش در کنارِ شاملو اقلاً به شاطر عباس صبوحی هم نظری می‌داشتند تا از این حالتِ یک‌الگویگی بیرون می‌آمدند. باور کن هیچ اغراق نمی‌کنم و در این نظر قاطع‌ام که برای یک جوان ۵۰٪ شاملو + ۵۰٪ شاطر عباس را الگو قرار دادن بهتر است تا ۱۰۰٪ شاملو را، حتی ۱۰۰٪ حافظ را و ۱۰۰٪ مولوی را و شکسپیر را. تمام بدبختیِ این نسلِ تباه‌شده یک‌الگویه بودن است و هیچ فرهنگِ یک‌الگویه‌ای نمی‌تواند خلّاقیتِ عظیم داشته باشد.

قربانت، شفیعی کدکنی، توکیو

---

۱. صورتگرایانِ روس معتقدند که هر هنرمندی بیشتر به همان حالات و امکاناتی که در آنها صاحب اقتدار است راغب است. اَیخِن‌باوم می‌گوید: آناخماتوا بیشتر شیفتهٔ oxymoron است زیرا درین کار استادیِ چشم‌گیری دارد. یاکوبسون نیز ویژگیِ ممتاز نثرِ دورهٔ آغازی کارهای پاسترناک را از همین دست می‌شمارد و تروبتزکوی نیز این مسأله را به گونه‌ای دیگر تأیید می‌کند. N.S. Trubetzkoy, *Writing on Literature*, XXXII.

فریدون مشیری[1]

۱

دهباشی عزیز، سلام. نامهٔ شما به‌لطف آقای پارسی‌نژاد به دستم رسید، همراه با شمارهٔ دوم «بخارای شریف»؛ آفرین برشما و هزار آفرین دیگر برقصد و نیّتِ خیری که دارید تا ویژه‌نامه‌ای به‌عنوان جشن‌نامهٔ آقای فریدون مشیری انتشار دهید. اطاعت امر شما در این لحظه برای من قدری دشوار است و از مقولهٔ تکلیف مالایُطاق. من از اینکه تحسین کلی یا تکذیب کلی داشته باشم، همواره، می‌پرهیزم. سعی من، همیشه، برین بوده است که درست یا نادرست، اندیشه‌ای را که در ذهنم بوده است با خواننده و مخاطب طوری در میان بگذارم که او هم با من تفاهم داشته باشد نه اینکه یک طرفه کلیاتی از هبوط آدم تا پایان جنگ جهانی دوم بگویم و بعد نتیجه بگیرم که صادق هدایت دارای عقدهٔ اُدیپ بوده است.

اصل قضیهٔ تجلیل از مشیری را بنده دو سال پیش، که ایشان به‌آستانهٔ هفتاد سالگی نزدیک می‌شد، در سال ۷۴ با جمعی از دوستان و در صدر آنها دوست مشترک بنده و آقای مشیری، جناب علی هاشمی، در میان گذاشتم، در یکی از همان کوه‌نوردی‌های پنجشنبه که سالیانی است ادامه دارد و یکی از اعضای نیمه‌ثابتِ آن، تا همین چندی قبل، آقای فریدون مشیری بود و جمع ما همیشه از فیض حضور او و سخاوتی که در ارائهٔ شعر خویش به‌جمع دارد، بهره می‌بُردیم. تاریخ این «پنجشنبه»ها و ویژگی‌هایِ اعضای ثابت و سیّارِ آن را اگر آقای هاشمی بنویسد، هم بخشی از زندگینامهٔ آقای مشیری است و هم

---

۱. نقل از مجلهٔ بخارا، شمارهٔ پنجم سال اول (فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۸) با عنوانِ «شاعرانی که با آنها گریسته‌ام».

ثبت لحظه‌هایی از حیات جمعی از اصحاب فکر و فرهنگ عصر ما.

حال که شما قصد دارید همان اندیشه را به‌صورت ویژه‌نامه‌ای در «بخارای شریف» عملی کنید مایهٔ شادی خاطر من است. این نیت خیر شما را می‌ستایم. اما این که خواسته‌اید مطلبی دربارهٔ شعرهای مشیری بنویسم، از راه دور و در اینجا که هیچ مجموعهٔ شعری، در اختیار من نیست تکلیف شاقّی است. از یک طرف، دلم می‌خواهد که در این کار ارزشمند و فرهنگی، چند کلمه‌ای مساهمت داشته باشم و از سوی دیگر از احکام کُلی و داوری‌های خطابی و عاطفی پرهیز دارم. چه باید کرد؟

وقتی به شعرِ معاصر نگاه می‌کنم، مخصوصاً در اینجا که هیچ کتابی و جُنگی و سفینه‌ای هم در اختیار من نیست، شعرا، در برابرم در چند صف قرار می‌گیرند:

یک صف، صفِ شاعرانی است که من با آنها گریسته‌ام؛ مثل گلچین گیلانی، حمیدی شیرازی، شهریار، لاهوتی، عارف قزوینی و چند تنِ دیگر.

یک صف، صفِ گویندگانی است که با آنها شادمانی داشته‌ام و خندیده‌ام نه برآنها که با آنها و برزمانه و تاریخ و آدم‌های مسخرهٔ روزگار از سیاستمدار خائن تا زاهد ریاکار و همهٔ نمایندگان ارتجاع و دشمنان انسانیت؛ شعرِ شاعرانی مثل سیداشرف، ایرج، عشقی، روحانی، و افراشته و بهروز و چند تن دیگر.

یک صف، صفِ شاعرانی است که شعرشان مثل چتری است که روی سرت می‌گیری تا از رگبارِ لجنی که روزگار بر سر و روی آدمیزادان پشنگ می‌کند، خود را محافظت کنی مثل شعرهای بهار و پروین و عقابِ خانلری و شعر چند تن دیگر.

یک صف هم صفِ شاعرانی است که به‌تحسین سر و وضعِ هنرشان یا بعضی لحظه‌ها و تجربه‌های خصوصی‌شان می‌پردازی مثل توللی (در بافتِ تاریخی «رها»)، سپهری (در حجم سبز)، فروغ (در تولدی دیگر) و بعضی کارهای کوتاه و ژرف نیما.

یک صف هم صف شاعرانی است که هروقت نامشان را می‌شنوی یا دیوانشان را می‌بینی، با خودت می‌گویی: حیف از آن عمر که در پایِ تو من سر کردم.

یک «صفِ یک نَفَره» هم هست که ظاهراً در میان معاصران «دوّمی» ندارد و آن صفِ مهدی اخوان ثالث است، که از بعضی شعرهایش در شگفت می‌شوی. من از شعرِ بسیاری از این شاعران، که نام بردم، لذّت می‌برم ولی در شگفت نمی‌شوم؛ جز از چند

شعرِ اخوان، مثل «آنگاه پس از تندر»، «نماز» و «سبز».

فریدون مشیری، در نظر من، در همان صفِ شاعرانی است که من با آنها گریسته‌ام. شاعرانی که مستقیماً با عواطفِ آدمی سر و کار دارند؛ من بارها با شعرِ گلچین گیلانی گریسته‌ام، با شعر شهریار گریسته‌ام، با شعر حمیدی گریسته‌ام و با شعرِ مشیری نیز. شعری که او در تصویرِ یادِ کودکی‌های خویش در مشهد سروده است و به‌جستجوی اجزای تصویر مادرِ خویش است که در آینه‌های کوچک و بیکران سقف حرم حضرت رضا تجزیه شده و او پس از پنجاه سال و بیشتر به جست‌وجوی آن ذرّه‌هاست. همین الآن هم که بندهایی از آن شعر از حافظه‌ام می‌گذرد گریه‌ام می‌گیرد؛ شعر یعنی همین ولاغیر. ازکاتارسیس[1] ارسطویی تا برجسته‌سازیِ[2] صورت‌گرایان، همه همین حرف را خواسته‌اند بگویند. اگر بعضی از ناقدانِ وطنی نخواسته‌اند این را بفهمند خاک برسرشان!

فریدون در همهٔ ادوار عمرِ شاعری‌اش، از نظرگاه من، در همین صف ایستاده است و هرگز نخواسته است صفش را عوض کند. اصلاً چرا عوض کند؟ مگر نگفته‌اند که الذّاتی لایُعَلَّلْ و لایُغَیَّر. یکی از نخستین شعرهایی که از فریدون در نوجوانی خواندم و مرا به‌گریه واداشت شعری بود که عنوان آن را اکنون به‌یاد ندارم و بدین‌گونه آغاز می‌شد:

ای همه گل‌های از سرما کبود خنده‌هاتان را که از لب‌ها ربود

در سخنِ سالهای ۳۵-۱۳۳۴ به‌نظرم چاپ شده بود و این تأثیر و تأثر تا آخرین کارهای او، همچنان، ادامه داشته است. نمی‌گویم: هرشعری که از او خوانده‌ام حتماً متأثر شده‌ام و حتماً گریسته‌ام ولی تأثیری که بعضی از شعرهای او ــ به‌خصوص شعرهای کوتاه او ــ در طول سالها، برمن داشته است از این‌گونه بوده است؛ عاطفی و ساده، بی‌پیرایه و مهربان. البته گاهی «ساختمانِ شعر» یا «زبانِ شعر» یا نوعِ «تصویرها» یا «رابطهٔ حجم پیام و ظرفیتِ شعر»، در تمام اجزا ممکن است با سلیقه کنونی من تطبیق نکند؛ به‌دَرَک که نمی‌کند. مگر من که هستم؟ ده‌ها هزار نفر شعرِ او را می‌خوانند و با شعر او همدلی دارند. من در این میان نباشم چه خواهد شد؟ به‌قولِ عین‌القضاتِ همدانی: «از باغِ امیر، گو خلالی کم گیر!»

---

1. catharsis 2. foregrounding

از امتیازات فریدون بر بسیاری از شاعران عصر و هم‌نسلان او یکی این است که شعرش با گذشت زمان اُفت نکرده، بلکه در دورهٔ پس از ۱۳۵۷ تنوّع و جلوهٔ بهتری یافته است و اگر بخواهید برگزیده‌ای از شعرهای او فراهم کنید، از همهٔ ادوارِ شاعری او، به‌راحتی می‌توان نمونه آورد، و همهٔ نمونه‌ها در رَدهٔ کارهای خوب و شاخص او خواهند بود.

متأسفانه شعر معاصر فارسی، در ربع قرن اخیر، لحظهٔ دشواری را تجربه می‌کند. امیدوارم به‌زودی ما شاعران ۲۰ـ۳۰ ساله‌ای (مثل اخوان و کسرایی و فروغ و مشیری چهل سال پیش) داشته باشیم که بیایند و دنبالهٔ آن صف‌های نامبرده در بالا را تکمیل کنند، نه اینکه کار آنها را تقلید کنند. نه! بلکه با کارهای بدیع و نوآیین خویش برشمار آن‌گونه شاعران که موردِ نیاز تاریخ و جامعه‌اند بیفزایند. شاعرانی که با شعرشان مثل شعر گلچین گیلانی و شهریار و حمیدی و مشیری بتوان گریست و یا با شعرشان مثل شعر عشقی و ایرج و افراشته بتوان شاد شد و خندید و یا از آنها که مثلِ بهار و پروین با شعرشان در برابر حوادث اجتماعی و تاریخی و اخلاقی چتر محافظتی برسرِ میهن خویش بگشایند و یا مثل فروغ و سپهری ما را به‌تحسین تجربه‌های شخصی خود وادارند و از همه بیشتر به‌امید اینکه شاعرانِ جوانی داشته باشیم که بعضی از شعرهاشان مثل بعضی از شعرهای مهدی اخوان ثالث مایهٔ شگفتی شعرشناسان شود.

اکنون نزدیک به‌نیم قرن است که شعردوستان ایرانی و فارسی‌زبانانِ بیرون از مرزهای‌ایران، با شعرِ مشیری زیسته‌اند و گریسته‌اند و شاد شده‌اند و هنرِ او را ــ که در گفتار و رفتار، یکی از نگاهبانانِ حرمتِ زبانِ پارسی و ارزش‌های ملی ماست ــ تحسین کرده‌اند. من نیز از این راهِ دور به‌او و همهٔ عاشقانِ ایران، سلام می‌فرستم.

توکیو، آذر ۷۷

۲

[1]مشیری می‌کوشد که شعرهای خود را به طِبقهٔ وسیع‌تری از جامعهٔ ما عرضه کند که

---

۱. «بهار را باور کن»، نقل از مجلهٔ سخن، دورهٔ ۱۸، سال ۱۳۴۷، ص۲۰۸-۲۱۰.

حوصلهٔ جستجو و کوشش برای گشودن رمزهای شعر شاعران تندرو و افراطی را ندارد و هنوز موازین پسندش کم و بیش از شعر سنّتی سرچشمه می‌گیرد. در این راه توفیقی یافته که نصیب کمتر شاعری از معاصران ما شده است. راز این توفیق را در دوسه خصوصیت شعر مشیری می‌توان جست که نخستین آنها زبان نرم و هموار و سادهٔ اوست و همین امر که نقطهٔ توفیقی است در شعر او، نقطهٔ ضعفی نیز هست، دست‌کم از نظر بعضی خوانندگان که حوصلهٔ تأمل بیشتری در عوالم حسی و تجربی شاعران دارند. چرا که شعر او با یک بار خواندن تمام زیبایی‌ها و رازهای خود را به خواننده می‌بخشد. این طرز بیان سخاوتمند مشیری که در یک برخورد مجموعهٔ احساس‌های شاعر را القا می‌کند، هم حسن کار اوست و هم عیب کار او. در میان قدما نیز این گونه خصوصیات شعری کم و بیش هست. سعدی هم «زیبایی»ها و هنرهای شعرش را، گاه، در یک لحظه به خواننده عرضه می‌دارد؛ اما حافظ تا پایان عمر، هر روز چهره‌ای تازه‌تر به خوانندهٔ خویش می‌نماید. در نظر من مشیری به سعدی نزدیک است و این قلمروِ پسندِ خواننده است که میزان توفیق او را در کدام سوی این دو قطبِ شاعری قرار دهد؛ خواهانِ این سادگی بیان شاعر باشد یا در جستجوی پرده‌های بیشتر و رمزهای دیریاب‌تر که با تأمل و گذشت زمان در برابرش گشوده شود.

امروز نقد معاصر، کم و بیش می‌کوشد که شعر را هرچه بیشتر در پردهٔ این رمزها و رازها نهفته‌تر کند و اگر شاعری صراحت بیان و روشنی گفتار داشته باشد، گناهی بزرگ مرتکب شده است، اما من چنین نمی‌اندیشم، زیرا می‌بینم که جامعهٔ ما، جامعهٔ دوستدارِ شعر و ادب را می‌گویم، در یک سطح و یک میزان از پسند و تشخیص نیست. هم آنها که به زمینه‌های اجتماعی و عمومی شعر گرایش دارند و هم آنها که جنبه‌های شخصی و غنایی را در شعر می‌پسندند بسیارند. از این روی، اعتدالی باید حاصل شود که این دو دسته یکدیگر را به‌طور مطلق نفی نکنند. زبانِ فارسی به همه گونه شعر نیاز دارد، هم شعر اجتماعی ساده، هم شعر اجتماعی رمزوار و نهفته، هم زمزمه‌های نرم عاشقانه و لطیف.

آنچه مهم است این است که گوینده در راهی که می‌رود تا چه مایه توفیق یافته است. در شعر مشیری باید از این موضوع سخن گفت. هم آن گونه که در آغاز این گفتار یادآور

شدم، مشیری شاعری است که برای یک دسته از دو گروه خوانندگان، شعرش زیبا و دلنشین است و برای یک دسته سطحی و کم‌ژرفا، و برای خواننده یا ناقدی که خود را از این دو قطبِ مخالفِ پسند و تشخیص برکنار داشته باشد، شعر او از شاخه‌های مشخص و پرتوفیقِ شعر معاصر است. دربارهٔ آیندهٔ نسل‌ها و پسندهاشان، در سطح‌های اجتماعی خاص و متفاوتی که خواهند داشت، نمی‌توانم سخن بگویم، اما آنچه امروز می‌بینیم و جریان دارد این است که شعر مشیری، در میان معاصران، جای بسیاری باز کرده و خوانندگان شعر او بسیارند. حتی بسیاری از مخالفان شعر نو، شعر او را با لذّت تلقّی می‌کنند و شعری مانند «کوچه»:

بی‌تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشقِ دیوانه که بودم ...

را می‌بینم که جوان‌ها و جوان‌ترها به سرقت نیز می‌برند و این دلیلی است بر توفیق او، همان‌گونه که از دیدگاه آن قطب دیگر، عیب شعر اوست که شعرش را یک دختر جوان هم می‌تواند به نام خود چاپ کند. این بستگی دارد که ما در چه قطبی از این دو قطب پسند و تشخیص باشیم. آنچه مسلم است این است که این دو قطب پسند همواره بوده‌اند و احتمالاً همواره خواهند بود. تا خواننده در کدام سوی این دو قطب ایستاده باشد.

نکتهٔ دیگر در شعر مشیری که باز مرز اختلاف او و امثال او با شاعران قطب مخالف است، حکومت نوعی منطق و سنجیدگی بر شعر است که با نخستین تأمل در شعر مشیری می‌توان بدان رسید. در شعر او، نوعی پیش‌اندیشی همواره محسوس است، یعنی تفکر بر هیجان و عاطفه غالب است. منظور من از عاطفه چیزی است که درست نقطهٔ مقابل تفکر و سنجیدگی است وگرنه هیچ شاعری از عاطفه در معنی روان‌شناسانهٔ آن بی‌بهره نیست. او مسائل را بیشتر می‌سنجد و به‌گونهٔ شعر در می‌آورد، در صورتی که در آن دستهٔ دیگر (البته آنهایی که کارشان اصالت دارد، نه آنها که ابهام دروغین را ردای عیب‌پوش بی‌هنری خویش کرده‌اند) بیشتر ضمیرِ نابه‌خود حکومت می‌کند و از همین‌جا است که در شعر او ایماژها، محدود یا مکرر می‌نماید، مثلاً در شعر نخستین این دیوان

(غبار آبی) نوع استعاره‌ها و کنایه‌ها از این دست است: «دریچهٔ زرین آفتاب، غرفهٔ سیمین ماهتاب، غبار آبی آسمان، دریچهٔ خورشید» و در شعر سوم (ستوه) این نَوع ایماژها «کبوترهای شعر، شاخسار لحظه‌ها، بال پرواز زمان، آفتاب قصه‌ها، خستهٔ آواز» و امثال آن که تصویرهایی آشنا و ساده است و نشانیِ از «غرابت» در آن نیست البته کم و بیش این گونه تصویرها نیز در آن دیده شود:

آویخته بر شاخه‌های سرو

پیراهن مهتاب (تر. ص ۱۲۰)

که با همهٔ زیبایی و تازگی که دارد آشناست. من هیچ تعبیری بهتر از کلمهٔ «آشنا» برای این گونه ایماژها نمی‌یابم، یعنی چیزی که تکراری نیست اما بیگانه نیز نمی‌نماید. علّتِ این امر نیز روشن است؛ عناصر ترکیبی این ایماژها و نوع روابط میان دو سوی تصویر، در شعر گذشتهٔ فارسی سابقهٔ بسیار داشته، از قبیل «رواق زبرجد» و «داس مه نو» و امثال آن که روابط تداعی معانی، هم برای شاعر و هم برای خواننده، بسیار روشن و ساده است، درصورتی که در میان پیشینیان شاعرانی داریم که روابط اجزای تصویر در شعرشان گُم و مبهم است، مانند خاقانی، و در متأخران بیدل و بسیاری از شاعران اسلوب هندی چنان که در این ابیات از اسیر شهرستانی می‌خوانیم:

سپیده‌دم به طلسم شکسته می‌ماند

هوا به زنگیِ ازدام‌جسته می‌ماند

شب از تطاولِ زلفت که در سحر پیچید

افق به راهبِ زنّاربسته می‌ماند[1]

و با این‌که درکی از مجموعِ تصویرهای شاعر داریم، به‌درستی و در لحظهٔ نخستین، نقطهٔ تداعی و رشتهٔ پیوند میانِ اجزاء تصویر را نمی‌توانیم دریابیم. این کاری بود که نیما در عصر ما آن را به گونه‌ای دیگر عرضه کرد و منطق شعر فارسی را در جهتی غیر از آنچه بود قرار داد.

مشیری در راهی که برگزیده شاعری است موفّق اما همه کس این راه را نمی‌پسندد

---

۱. این شعر را نگارنده سالها قبل، از مجموعه‌ای خطی در کتابخانهٔ شاعر استاد خراسانی، محمود فرخ، یادداشت کرد ولی گویا در دیوان اسیر این شعر وجود ندارد.

چرا که حالات روحی و سطح پسند، و حتی نوع زندگی افراد، همیشه متفاوت است. من به عنوان یک خواننده، یا یک ناقد هرگز بدو توصیه نمی‌کنم که این راه خویش را تغییر دهد، زیرا او در نتیجهٔ خصایص روحی و شرایط مختلف و تجربه‌های سالیانه به این حد از پسند و تشخیص رسیده و شعرش نیز در میان مردم راه بسیاری گشوده است.

زمینهٔ کلی شعر او برداشت‌های ساده از زندگی است. او هیچ دریغی ندارد از این‌که، مثلاً به مناسبت پیروزی قهرمانان فوتبال ایران شعری بسراید، با همین محدودیتی که در افق این نوعِ مضمون وجود دارد و هیچ نمی‌کوشد که این شعر را در غباری از تصویرها چندانْ ابهام و کلیت دهد که به مناسبت‌های دیگری، و در حالات دیگری هم از آن بتوان لذت برد. برعکسِ بسیاری از معاصرانِ او که از کوچک‌ترین حوادث خصوصی، وسیع‌ترین مفاهیم کلی را می‌سازند. مشیری می‌توانست از همین زمینهٔ محدود، سخنی کلی‌تر ارائه دهد یعنی هیچ مانعی نیست که پیروزی قهرمانان ایران در یک مسابقهٔ جهانی و یا منطقه‌ای، موضوع شعر قرار گیرد، زیرا برای ملتی که سالهاست طعم هیچ گونه پیروزی نچشیده و شکست‌های داخلی، هیچ شور و نشاطی در زوایای روان اجتماعی او باقی نگذاشته این مایه از پیروزی‌ها هم انگیزهٔ شادی همگانی می‌تواند باشد و طبعاً می‌تواند زمینهٔ یک شعر وسیع اجتماعی و کلی قرار گیرد، چیزی که به اصطلاح روان‌شناسیِ یونگ، از ضمیر نابه‌خودِ اجتماعی برجوشیده است.

بر روی هم، شعر مشیری ساده است، زبانِ شعرش شسته و قابل فهم همه کس، و بی‌غلط و به‌ندرت می‌توان «ترک‌اولیٰ»هایی از قبیل «دل بر دریا زدن» به جای «دل به دریا زدن» ص۱۵ در شعر او یافت. مضامین شعرش حوادثی است که برای همه کس ممکن است روی دهد اما همه کس نتواند آن را شاعرانه بیان کند و این کار توفیقی است بزرگ برای او، آن هم در روزگاری که هشتاد درصد چیزهایی که به نام «شعر امروز» مطرح می‌شود، اصلاً معنایی ندارد و از آن بیست درصد باقی‌مانده هم به اختلاف چیزهایی می‌توان دریافت.

به سراغِ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید مبادا که تَرَک بردارد
چینیِ نازکِ تنهاییِ من.

دربارهٔ حجم سبز[1]

در این دفتر با شاعری صاحب سبک روبه‌رو هستیم، آن هم در روزگاری که جز دو سه تن، دیگر شاعران یا سبک مشخصی ندارند و یا اگر کوششی در راه ایجاد سبک می‌کنند به‌همان میزان که استقلال می‌یابند از زیبائی و قلمرو شعر به‌دور می‌شوند. مشکل شعر معاصر در همین است که شعر زیبا و مؤثّر ــ با هنجار درست سخن گفتن و آنگاه زبان و بینش مستقل داشتن ــ کم دارد و در این آشوب شیوه‌ها و بدعت‌های ماهانه و هفتگی، شعر سپهری بسیار غنیمت است.

شعر سپهری یکی از شاخه‌های لطیف آن درخت گشن و بالنده‌ای است که «نیما» در این باغ دیرسال کشت، و این شاخه، شاخه‌ای است سایه‌رُست؛ در سایهٔ تنهایی رسته و شاید به‌عمد به سایه گراییده باشد، چراکه در برابر آفتاب روزهای آخر مرداد که همه چیز را می‌سوزاند و خشک می‌کند، همان آفتابی که حتی گاهی سرشاخه‌های مقاوم را هم به‌بزم سایه‌نشینان و حضور در محافل سایه‌پرور فرا می‌خواند، در برابر چنین آفتابی تاب آوردن، کار هرشاخه و شاخساری نیست.

در هنر، امروز روز، هرشیوه‌ای از شیوه‌ها، بی‌خریداری و بی‌دوستداری نخواهد ماند. قشرهای مختلف جامعهٔ ما هرکدام خواهان گونه‌ای از هنرند. همان‌گونه که در میان دوستداران شعر، طرفداران قصیده به‌سبک ابیوردی مرحوم، هنوز هستند و غزل‌های انجمن‌بارگان دانشمند ــ که بی‌شباهت به‌پسران وزیر ناقص‌عقل نیستند ــ هنوز کم و بیش خوانندگانی دارد؛ در قلمرو شعر امروز نیز قشرهای پذیرندهٔ انواع شعر جدید، بسیارند و

---

۱. چاپ‌شده در جهانِ نو، با عنوان «دربارهٔ حجم سبز»، سال ۲۲ (۱۳۴۶)، شمارهٔ ۱۱-۱۲.

شعر سپهری، شعر خانواده‌های مرفّه و خاطرهای آسوده از غم نان و آب و هوای تازه برای تنفّس است و جای هیچ غمی نیست. چراکه این طبقه از اجتماع ما نیز نیازمند خواندن آثاری از این دست هستند و این طبقه در هرجامعه‌ای همیشه وجود داشته است. از این روی شعر سپهری همیشه یک دسته خواننده خواهد داشت.

با اینکه در تاریک‌ترین فضاهای انسانی این قرن سروده شده، شعر سپهری شعری است زلال و روشن، دور از اندوه و تاریکی. در سراسر این دفتر، کلمهٔ غم یا مترادف‌های آن را به‌دشواری می‌توان یافت، چنانکه رنگ‌های تیره و نیلی و کبود هم در آن نیست. سیاه و بنفش هم ندارد، مگر به‌ندرت:

در وسط این همیشه‌های سیاه (ص ۸۰)

و اگر یک بار بگوید:

من در این تاریکی

پشت سرش از عناصر روشن مانند آب، باران و برهٔ روشن سخن می‌گوید (ص ۶۶) فضای تصویرها روشن است و ماهتابی. جای‌جای، نقّاش بودن شاعر، محسوس است (ص ۴۴) حتی در لحظه‌های فلسفی که دست او در رنگ‌های فطریِ بودن شناور است (ص ۵۸). عناصر عمدهٔ شعر او را آب، صبح، رنگ‌های روشن و پنجره (که رمز روشنائی است) تشکیل می‌دهد. گاهی به‌حدی ساده می‌شود که مبتذل و پیش پا افتاده می‌نماید:

یک نفر دلتنگ است
یک نفر می‌بافد
یک نفر می‌شمرد
یک نفر می‌خواند

حرفی که اگر شاملو می‌خواست، با همان زبان بی‌وزنش، این حرف را بزند آنقدر حذف و مراعات‌النظیر و طباق و تضاد و جناس به‌کار می‌برد که برای خواننده جلوه‌ای دیگر داشته باشد.

خصوصیت عمدهٔ شعر سپهری، دوری هرچه بیشتر از منطق عادی شعر قدیم است، یعنی گریز به‌دنیائی که مرزهایش مشخص نیست، هیچ خطّ فاصل و حدّ معینی ندارد، معانی را به‌زحمت می‌توان با واقعیت‌های ذهنی تطبیق داد و همین نکته را در بعضی

نقّاشی‌های او می‌توان سراغ گرفت، حتی آنجا که فرم‌های هندسی و نسبت‌های ریاضی در کار هست. گمشدگی مرزها، شکل عمدهٔ هنر اوست:

و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است. (ص ۷۱)

او میان طبیعت و ماورای طبیعت در نوسان است. مانند انسان دورهٔ ودائی که بین این عالم و عالم بالا نه شکاف مطلقی می‌بیند و نه حدّ فاصلی بین آن دو قائل است.[۱]

هیچ گونه رشتهٔ ثابت و استواری میان پاره‌های مختلف یک قطعه شعر این دفتر، وجود ندارد. جز وزن و فضای کلی که در تمام قطعات تقریباً یکی است. حتی می‌توان جای بخش‌هائی از یک شعر را با بخش‌هائی از شعر دیگر عوض کرد. از این جهت من او را درست در نقطهٔ مقابل نیما و اخوان می‌دانم که کارشان از یک هارمونی مخصوص و نیرومند برخوردار است.

خصوصیت برجستهٔ دیگر شعر سپهری که او را در میان معاصران، امتیازی بزرگ می‌بخشد نوع بیان طنزآمیز اوست که این طنز را چنان جدّی عرضه می‌دارد که هزل و جد را از یکدیگر باز نمی‌توان شناخت، چراکه مرز میان آن دو، گمشده و درهم می‌نماید و این مسألهٔ آمیختن طنز به‌جد ـ به‌حدّی که قابل تفکیک نباشند ـ یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنر سپهری است.

سپهری شاعری است صمیمی. بگذارید دربارهٔ مفهوم صمیمی و روستائی ـ که امروز تمام جوجه شاعران دعویش را دارند ـ توضیحی بدهم؛ سپهری به‌طبیعت و به‌هستی مانند یک روستائی می‌نگرد و صمیمانه حرف می‌زند اما در سراپای شعرش نه کلمه‌ای در حدود این مفاهیم به‌کار می‌برد و نه نشانه‌ای از چنین تظاهری هست، با اینکه بعضی، و چه بسیاری، هستند که با آوردن و تکرار کلمه‌هائی مانند صمیمی، صمیمیت، نجیب، روستائی، روستا، دهاتی، می‌خواهند خودشان را چنین بنمایانند و از دور پیداست که این کار با آگاهی آنها انجام شده و کارِ آگاهانه ـ در این حد ـ هیچگاه شاعرانه

---

۱. ر.ک: مکتب‌های فلسفی هند، داریوش شایگان، جلد اول، انتشارات دانشگاه تهران، ص ۴۱.

نخواهد بود.

آنچه سادگی و صفای روستائی است باید غیرمستقیم، در نوع بینش سراینده و برخورد او با طبیعت و هستی، جلوه کند، نه از طریق القاء مستقیم کلمه‌ها و واژه‌هائی که ازنظر دلالت قاموسی و زبانی، چنین مفهومی دارند.

شعرهای این دیوان، همه یکدست‌اند، پست و بلند، کمتر در آنها دیده می‌شود و این نشان کمال هنری شاعر است. در نظر من باید این دیوان را در حال و هوای خودش، در شمار دیوان‌های برجستهٔ شعر امروز یعنی «رها» (در همان سالهای چاپ اولش) «باغ آینه»، «آخر شاهنامه»، «تولدی دیگر» ــ که هرکدام به‌جای خود، معرّف چهره‌ای در شعر امروز بوده‌اند، و البته این چهره‌ها همه دریک سطح و یک ارزش نیستند ــ قرار داد.

در شعر سپهری، ردّ پای هیچ شاعری را نمی‌توان سراغ کرد مگر بعضی از فرنگی‌ها از قبیل پرِوِر (در بعضی از موارد) که من تفصیل این تأثیر و تأثّر را می‌گذارم و می‌سپارم به اهلش. اما گاهی نوع بینش او با «فروغ» اشتراکی دارد. یا در نظر من چنین می‌نماید:

برف بردوش سکوت
و زمان روی ستون فقرات گل یاس (سپهری)
گل باقالا اعصاب کبودش را
می‌سپارد به... (فروغ)

وزن‌ها بسیار محدود است، یعنی به‌جز چهار قطعه، تمام قطعات کتاب در یک وزن است (فعلاتن فع یا فاع یا زحاف‌های دیگر این رکن) که آن هم چم و خم اصلی شعرهای سپهری است و یکی دو شعر مفصّل و معروف او نیز در همین بحرند. یعنی این وزن، سپهری را به‌یاد می‌آورد چنانکه بحر رمل، اخوان را.

به‌ظاهر چنین می‌نماید که سپهری در کار وزن راه تازه‌ای می‌رود، اما پس از دقّت دانسته می‌شود که این کار فقط تفنّنی است در شیوهٔ تقسیم‌بندی مصراع‌ها. یعنی در حقیقت فوت و فن وزن شعر او محدود می‌شود به‌نوع دسته‌بندی مصراع‌های شعر. در شعر سپهری دو نوع مصراع می‌توان یافت یا بهتر بگوئیم دو گروه: یکی گروه اصلی و دیگری گروه فرعی؛ گروه اصلی شاخه‌هائی است که زیر هم نوشته می‌شود و گروه

فرعی شاخه‌هائی هستند که پشت سر یکدیگر می‌آیند و با «،» آنها را از یکدیگر جدا می‌کنند.

با دقتی که من کردم چنین معلومم شد که هرچند مصراع کوتاه که یک تصویر جزئی یا یک حرکت خاص را نشان می‌دهند (و بیشتر اشتراک مسند و مسندالیه یا زمان، وحدت آنها را تشکیل می‌دهد) در امتداد یک سطر قرار می‌گیرند و مصرع‌های افقی شعر را تشکیل می‌دهند و آنهاکه معانی کلی‌تری دارند و مستقل‌اند، به‌صورت عمودی و زیرهم نوشته می‌شوند و ممکن است نکات دیگری هم مورد نظر گوینده باشد، به‌هرحال این هم جستجوئی است، برای نمونه:

مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هائی تر
رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط

که اگر به‌شیوهٔ معمول نیما و دیگران بنویسیم چنین خواهد بود:

مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر
آسمانی بی‌ابر
اطلس‌هائی تر
رستگاری نزدیک:
لای گل‌های حیاط. (ص ۱۱)

از این خصوصیت که بگذریم وزن شعر او همان وزن‌های نیمائی است با کمی سهل‌انگاری در بعضی از موارد که فروغ هم با دست و دل بازی این کار را در شعرهای آخرش انجام داده بود.

تکنیک و آئین‌های خاص شاعران در کار او به‌نیروی بعضی از معاصران نیست. استواری وزن و قافیه‌ها (چنانکه در شعر اخوان ثالث هست) یا فراز و فرودهای صنایع لفظی و معنوی بدیع از قبیل مراعات‌النظیر و تضاد و طباق و جناس (که فوت و فن عمدهٔ زبان شعری شاملو در شعرهای بی‌وزن اوست) در شعر سپهری دیده نمی‌شود. شعر او ساده و رهاست. و جای آن هست که در اینجا مسألهٔ وفاداری قالب به محتوا را مطرح

کنم، اما از تفصیل بحث هراس دارم. باشد به‌جای خودش. قافیه در شعر او به‌هیچ وجه مفهوم ندارد مگر از راه تصادف و اتفاق، چنان که در این مجموعه از مصراع‌های افقی آمده:

دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود

و بهتر آن است که آن را قافیهٔ داخلی[1] بنامیم و این بسیار نادر و اتّفاقی است.

سپهری در شعرش سراینده‌ای است آرام. خشم و خروش ندارد. بیان عاطفی محض، خطاب و خطابه، بسیار کم دارد، از ادات خطاب و کلمات خطابی در شعر او به‌ندرت نشانه‌هائی می‌توان یافت، از قبیل:

ای سبدهاتان پرخواب!
سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.

طرز بیان سپهری بی‌شباهت به‌بعضی کتب مقدس نیست. از تورات و انجیل و قرآن تا ودا و گاتاها و این لطافت و تأثیر گفتار او از همین آشنائی وی با زبان کتب مقدس و احتمالاً مداومت در خواندن آنها سرچشمه گرفته:

من ودا می‌خوانم، گاهی نیز
طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری (ص۱۸)

برای نمونه سورهٔ تماشا که یادآور سوگندهای قرآن است (همچنان که نامش):

به‌تماشا سوگند
و به‌آغاز کلام
و به‌پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است (ص ۵۰)

و بخش آخر آن با صراحت و روشنی به‌نوع بیان و طرز القاء معانی در قرآن نزدیک است:

سر هرکوه رسولی دیدند
ابر انکار به‌دوش آوردند

---

۱. به‌جای inter rhyme.

باد را نازل کردیم

تا کلاه از سرشان بردارد

خانه‌هاشان پُر داودی بود

چشمشان را بستیم

دستشان را نرساندیم به‌سرشاخهٔ هوش

جیبشان را پر عادت کردیم

خوابشان را به‌صدای سفر آینه‌ها آشفتیم. (ص۵۲)

و نقلب افئدتهم و ابصارهم کما لم یؤمنوا[1]

(برای دقّت بیشتر، از ترجمه‌های قرن پنجم و ششم قرآن باید استفاده کرد نه ترجمه‌های آخوندی قرآن، که در این اواخر شده و خواننده را از تمام زیبائی‌ها و شگفتی‌های این کتاب عظیم محروم می‌دارد.) و برروی هم نوع استدلال‌های او نیز گاهی سادگی استدلال‌های قرآن را در مسألهٔ توحید به‌یاد می‌آورد از قبیل:

چرا مردم نمی‌دانند

که لادن اتفاقی نیست (ص٦٤)

افلم ینظروا الی السماء فوقهم کیف بنیناها و زیّنّاها[2]

در شعر سپهری ارائهٔ تصویرها، در عین اینکه مرزهاشان مشخص نیست، عریان و دور از مقدّمات است، حتی روابط حذف شده و به‌ندرت چنین مصراع‌هائی می‌توان یافت:

آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ (ص٦٩)

یا:

حرف‌هایم، مثل یک تکه چمن روشن بود (ص۵۰)

شعر سپهری دنیائی ویژهٔ او دارد. عارفانه و پرجذبه مانند آن یوگی به‌حق فائز شده است که:

سرور او در درون خویشتن است

---

۱. سورهٔ انعام، آیه ۱۱۰.

۲. سورهٔ ق، آیهٔ ۶.

و آرام او در درون

و روشنی او در درون

(گیتا، ترجمهٔ دکتر موحّد، ص ۵۰)

و نیروانا را در تنهائی یافته است:

به‌سراغ من اگر می‌آیید

نرم و آهسته بیائید، مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهائی من. (ص۳٦)

«همه لحظه‌های او مراقبه است، همه چیز را یکسان می‌بیند و خود را در همه و همه را در خود» (گیتا، ص ۵۷):

من پر از نورم و شن

و پر از دار و درخت

و پرم از راه، از پل، از رود، از موج

پرم از سایهٔ برگی در آب (ص۷)

این یوگی، نوع حالت‌ها و تعبیراتش به‌آثار عارفان خودمان نیز شباهت‌هائی دارد:

راه خواهم رفت

نور خواهم خورد (سپهری، ص۱٦)

من نور خورم که قوت جان است (مولوی)[1]

و در بیشتر صفحات شعر او سخن از جذبه است (ص۹) و اشراق (ص ۸۰) و مجذوب شدن از یک باغچه (ص ۷۰) و سجود سبز محبّت (ص۷۷)، اما من نمی‌دانم چرا در لحظه‌های پرجذبهٔ او که عفّت اشراق روی شانه‌هایش می‌ریزد، از همدردی‌های عارفان پیشین ما با انسان، نشانی نیست. حتی در همان لحظه‌هائی که به‌طبیعت محض گرایش داشتند و در جذبهٔ یک دانهٔ زندانی در زیر خاک بودند:

این دانه‌های نازنین

محبوس مانده در زمین

---

۱. همان، ج۱، ص۱۱.

در گوش یک باران خوش

موقوف یک باد صبا (مولوی)[۱]

شاید برای این است که او، که در دنیای یوگی فرو رفته، فراموش کرده است که:

آن که در راحت و محنت دیگران

خود را به‌جای آنان بیند

یوگی کامل باشد[۲]

و به‌جاست که در پایان این گفتار ــ با همه ستایش و احترامی که برای سپهری و شعرش دارم ــ این چند مصرع را از گفتار ششم منظومهٔ گیتای باستانی، دیگربار بخوانم که:

این یوگا که تو آموزی، ای کرشنا!

این حالت یکسان شمردن همه چیز

به‌نظر من دیر نمی‌پاید

چه خاطر بیقرار آدمی با آن سازگار نیست.[۳]

---

۱. غزلیات شمس، تصحیح استاد فروزانفر، ج۲، ص۲۲۱.

۲. گیتا، بهگوت گیتا ترجمهٔ دکتر محمدعلی موحّد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۵۸.

۳. همان، ص۵۸، گفتار ششم.

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر، با آن پوستینِ سردِ نمناکش
باغِ بی‌برگی
روز و شب تنهاست
با سکوتِ پاکِ غمناکش

اخوان، ارادهٔ معطوف به آزادی[1]

در این لحظه، هیچ تردیدی ندارم که هر هنرمند بزرگی در مرکز وجودی خود، یک تناقض ناگزیر دارد؛ تناقضی که اگر روزی به‌ارتفاع یکی از نقیضین منجر شود، کار هنرمند نیز تمام است و دیگر از هنر چیزی جز مهارت‌های آن برایش باقی نخواهد ماند. کشف مرکز این تناقض‌ها در هنرمندان، گاه بسیار دشوار است و چنانکه جای دیگر بحث کرده‌ام، خاستگاه این تناقض، همان «ارادهٔ معطوف به‌آزادی» است که در کمون ذات انسان به ودیعت نهاده شده است.

خلّاقیت هنری، چیزی جز ظهور گاه‌گاه این تناقض نیست. خیام، جلال‌الدین مولوی، حافظ و حتی فردوسی گرفتار این تناقض بوده‌اند. ناصر خسرو کوشیده است که این تناقض را آگاهانه حل کند، ولی ناخودآگاه از گوشه و کنار هنرش این تناقض خود را نشان می‌دهد.

محورِ این تناقضِ وجودیِ هنرمندان می‌تواند از امور فردی و شخصی سرچشمه بگیرد و می‌تواند در حوزهٔ امور تاریخی و اجتماعی و ملی خود را بنمایاند و حتی در ورای مسائل تاریخی و اجتماعی و ملی در حوزهٔ الاهیات هم این تناقض خود را نشان می‌دهد. اتّفاقاً بهترین نمونه‌های این ظهورات به‌هنگامی است که تناقض در میدان الاهیات، خود را جلوه‌گر می‌کند. خیام، حافظ و مولوی، میدان اصلی هنرشان در تجلّی تناقض‌های الاهیاتی ذهن ایشان است. به‌همین دلیل، آنها که در تفسیر شعر حافظ کوشیده‌اند با رفع یکی از دو سوی تناقض، شعر او را تفسیر کنند (الحادی محض یا

---

۱. چاپ نخست در مجلهٔ آدینه، شمارهٔ ۵۰-۵۱ (مهر ۱۳۶۹)، صص ۷۱-۷۲.

مذهبی خالص) دورترین درک را از شعر او داشته‌اند. شاید یکی از عوامل اصلی عظمت هنرمندان، همین نوع تناقضی باشد که در وجود ایشان خود را آشکار می‌کند.

اخوان ثالث از این لحاظ هم، نمودار برجسته‌ای بود از یک هنرمند بزرگ که چندین تناقض را، تا آخر عمر، در خود حمل می‌کرد و خوشبختانه هیچ گاه نتوانست خود را از شرّ آنها نجات بخشد.

در ارتباط با اکنون و گذشتهٔ ایران، که برای او تجزیه‌ناپذیر بودند، او همواره گرفتار نوعی تناقض بود. عشق و نفرت، یا حبّ و بغض توأمان[1] او نسبت به «باغ بی‌برگی»، که رمزی است از ایران معاصر، انگیزهٔ زیباترین خلّاقیت‌های شعری اوست:

به‌عزای عاجلت، ای بی‌نجابت باغ!
بعد از آنکه رفته باشی جاودان برباد
هرچه هرجا ابر خشم از اشک نفرت باد آبستن
همچو ابر حسرت خاموشبار من «پیوندها و باغ»

و از سوی دیگر:

باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟
خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز
جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن
پادشاه فصل‌ها پاییز «باغ من»

این تناقض، در حوزهٔ الاهیات هم به‌زیباترین وجهی در شعر او خود را نشان می‌دهد. در شعر بی‌مانند نماز:

مستم و دانم که هستم من
ای همه هستی ز تو آیا تو هم هستی؟ «نماز»

که در یک آن، به‌نفی و اثبات یک چیز می‌پردازد.

حتی اگر به‌عمق قضیهٔ «مزدشت» او توجّه کنیم، خواهیم دانست که مزدشت، شکل‌گیری همین تناقض است؛ یعنی او برای اینکه خودش را به‌ظاهر از این تناقض

---

1. Ambivalence

نجات دهد، مزدک و زردشت را به عقیدهٔ خودش آشتی داده و بدین گونه اجتماع نقیضین عجیب و غریبی را تصویر می‌کند. جلوه‌ای از تعارض آن دو را در شعر «وندانستن» در مجموعهٔ از این اوستا قبلاً در ۱۳۴۰ نشان داده بود.

ستایشی که از زندیق و مزدشت می‌کرد[۱]، نمودار دیگری بود از ظهورات این تناقض در اعماق هستی او. مزدشت، شکل اساطیری این تناقض بود و زندیق، شکل تاریخی و حتی فردی این تناقض. و به‌همین دلیل، عزیزترین چهرهٔ تاریخ ایران در دورهٔ اسلامی برای او، تا آنجا که من می‌دانم، خیام بود؛ خیامی که از خلال آن مجموعهٔ «رباعیات» تناقض وجودی انسان را شکل بخشیده و می‌توانست آیینه‌ای باشد برای لحظه‌هایی از هستی اخوان ثالث.

زندیق و مزدشت، شکل نظری و آگاهانهٔ این تناقض است. شاید اگر این تناقض همچنان در کمون ذات او می‌ماند و می‌جوشید و به‌صورت تئوری خود را آشکار نمی‌کرد، خلّاقیت هنری او در همان اوج سالهای ۱۳۳۴-۱۳۴۴ بیشتر ادامه می‌یافت. از وقتی که آگاهانه به‌موضوع اندیشید، قدری از آن اوج‌ها فرود آمد؛ زیرا می‌خواست این بینش تراژیک[۲] خود را توضیح منطقی و عقلانی بدهد.

من اگر متجاوز از یک رُبع قرن، زندگی او را از نزدیک ندیده بودم و در احوالات مختلف با او نزیسته بودم، امروز فهم درستی از شعر حافظ نمی‌توانستم داشته باشم. اخوان مشکلِ شعرِ حافظ را برای من حل کرد، بی‌آنکه سخنی در باب حافظ یا توضیح شعرهای او گفته باشد. من از مشاهدهٔ احوال و زندگی اخوان، متوجّه این نکته شدم که چرا حافظ «خرقهٔ زهد» و «جام می» را «از جهت رضای او» باهم می‌داشته است.[۳]

دریغا که به‌دلایلی، اکنون مجال آن نیست تا لحظه‌هایی از تجسّم این تناقض‌ها را در گفتار و رفتار او نقل کنم. زیباترین سخنان و طنزآمیزترین لحظه‌هایی که در عمر خویش شنیدم و دیدم، همین گفته‌ها و لحظه‌ها بود. «شب قدری نصیبم شد، ولی قدرش ندانستم.»

---

۱. هم در مؤخرهٔ از این اوستا و هم در مقدمهٔ ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم.

2. Tragic Vision

۳. موسیقی شعر، فصل مربوط به «حافظ».

اکنون می‌فهمم که چرا در دورهٔ سلطهٔ ژدانف، ادبیات و فرهنگ شوروی به‌انحطاط گرایید؛ زیرا در آن ایّام، به‌این تناقض که محور هنرهاست، نمی‌خواستند میدان بدهند و می‌گفتند: باید یکی از دو سوی این تناقض به نفع ایدئولوژیِ حزبْ مرتفع شود و نمی‌دانستند که ارتفاع یکی از دو سوی این تناقض به‌معنی پایان یافتن خلّاقیت هنری است.

به‌زبان ساده، می‌توانم بگویم که هیچ شعر حزبی یا مذهبی خالص تاکنون ندیده‌ام که ارزش هنری هم داشته باشد. بی‌گمان اگر شعر مذهبی‌ای، که ارزش هنری داشته باشد، یافت شود، به‌ناگزیر صبغه‌ای از عرفان و گاه زندقه در آن وجود دارد و این لازمهٔ خلّاقیت هنری است. من این نکته را از زندگیِ با اخوان آموختم.

تهران، ۲۱ شهریور ۱۳۶۹

مهدی اخوان ثالث[۱]

دو خصوصیتِ برجسته، شعر اخوان ثالث را از دیگر شاعران معاصر جدا می‌کند: نخست زبان غنیِ و پرطنین او، و دیگر جنبهٔ اجتماعی شعرش که تصویرهایی از زندگی و تاریخ معاصر دارد. شاعران دیگری هستند که شعرشان از نظرگاه‌های دیگر ارزش فراوان دارد، اما از این دو نقطهٔ دید، بی‌هیچ گمان، شعر اخوان ثالث برجسته‌ترین نمونه است. توفیق اخوان در ایجاد یک زبان مشخص و شیوهٔ بیان فصیح و مستقل ــ نه یاوه‌گویی و هرزه‌درایی تکروانه ــ از مهم‌ترین خصایص هنر او به شمار می‌رود. باید او را پیشوای «سبک خراسانی جدید» در شعر معاصر نامید.

سایه‌روشن‌های زندگی اجتماعی ما در این چند سال اخیر در شعر او بیش از هر شاعر دیگری انعکاس داشته است و این بازتابی طبیعی و صمیمانه است. برخلاف بسیاری از جوان‌ترها و پیرترها که به تناسب روز، شعر اجتماعی گفتند و می‌گویند ــ گاه مأیوس و غمگنانه و زمانی شادی‌آفرین و امیدبخش ــ راز توفیق وی در این است که گذشته از صداقت ذاتی که دارد، با میراث فرهنگی این سرزمین آشناست و با گذشتهٔ

---

۱. «از این اوستا»، به نقل از راهنمای کتاب، سال نهم (اردیبهشت ۱۳۴۵)، شمارهٔ ۱، ص۵۷-۶۳.

ادبی ما پیوندی استوار دارد و از همین رهگذر است که واماندگی و درماندگی این نسل را خوب احساس می‌کند. در اجتماعی:

که روزی روزگاری شبچراغ روزگاران بود
نشید همگنانش آفرین را و نیایش را
سرود آتش و خورشید و باران بود

و امروز:

چنان چون آبخوستی روسپی آغوش زی آفاق بگشوده
در او جاری هزاران جویِ پرآبِ گل‌آلوده
و صیادانِ دریا بارهای دور
و بردن‌ها و بردن‌ها و بردن‌ها
و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها
و گزمه‌ها و گشتی‌ها «قصهٔ شهر سنگستان»

و این همان کشتی‌هاست:

کاندر شفق‌ها، فلق‌ها،
ـــ در آب‌های جنوبی ـــ
از شط به دریا خرامند و از دیدگه دور گردند
دریا خورَدشان و مستور گردند. «ناگه غروب کدامین ستاره؟»

اخوان نمایندهٔ نسلی‌ست که درین بازی جانانه و جدّی شطرنج حوادث، سخت‌کوشی‌ها کرد و چندین سوارِ پرغرورِ نامدارِ حریفش را در حمله‌های گسترش پی کرد، اما زمانه با او چون مسعود سعد دغایی کرد[۱] و چنان بود که گویی یکی از چشم‌ها یا دست‌های او به وی خیانت می‌کنند. وقتی آگاه شد که در زیر آن بارانِ خونبارِ غافلگیر جایی برای گریز نداشت. دسته‌ای بودند که شانه‌ای بالا تکاندند و جام زدند (نادر یا اسکندر»، آخر شاهنامه) و به زیر چتر پولادین ناپیدایی پناه بردند، یا به هر جا که پیش آمد:

هر کس گریزان سوی سقفی، گیرم از ناکس

---

۱. چو شطرنج‌بازان دغایی بکرد مرا گفت: هین شه کن و شه نبود!
دیوان مسعود سعد، چاپ پیروز، ص۱۲۲

یا سوی چتری، گیرم از ابلیس «آنگاه پس از تندر»

اما او در زیرِ آن خونبار، آن هر دمِ افزونبار، ماند و بر نطع خون‌آلود آن شطرنجِ رؤیایی، اشک‌هایی صمیمانه افشاند و پاک ماند. در گزارش این گونه رویدادهای اجتماعی است که صمیمانه‌ترین بیان را در شعر او می‌بینیم و من در جای دیگر به‌تفصیل از این خصوصیت شعر او سخن گفته‌ام.[1]

از این اوستا، چهارمین دفتر شعر اخوان ثالث و نمایندهٔ پختگی و کمال هنر اوست. شیوه‌ای که اخوان از چند شعرِ آخر زمستان آغاز کرد و در آخر شاهنامه نمونه‌های خوب آن را می‌بینیم در این کتاب به مرز پختگی و کمال رسیده است. اگر پنج دفتر دیگر هم از این دست شعرها منتشر کند، نمی‌توانیم بگوییم چرا در یکجا توقف کرده است؛ زیرا زبان او به اوج کمال و پختگی رسیده است و نیازی به جست و جوی زبان بهتر ندارد. البته رویندگی و تحول ذهنی و تازگی میدان دریافت و بینش، سخنی دیگر است و با مسألهٔ انتخاب زبانِ مستقل و یکدست بودنِ آن تباینی نخواهد داشت.

زبان او زبان شاعران خراسان، یعنی زادگاه و گاهوارهٔ تکامل زبان دری است: زبان فرّخی و فردوسی و خیام. و از آنجا که با متن‌های کهن فارسی و زبان شاعران گذشته آشناست کلمات در شعر او، رسالت مفاهیم را به‌خوبی ادا می‌کنند و دقت در شعر او نشان می‌دهد که هر کلمه‌ای برای القای مفهوم ویژه‌ای آمده است. وقتی می‌گوید:

خونی که از گوشهٔ ابروی مرد

لای و لجن را به جای خدا و خداوند

آلودهٔ وحشت و شرم می‌کرد «ناگه غروب کدامین ستاره»

همان درکی راکه برهانی از دو کلمهٔ «خدا و خداوند» داشت، و می‌گفت: «او را به خدا و به خداوند سپردم» او نیز دارد. و اگر گاهی کلمه‌ای نه‌چندان خوش‌آهنگ یا ناآشنا در حریم شعر او چهره می‌نماید، به‌خاطر همین توجهی است که به دایرهٔ مفهومی کلمات دارد و نمی‌خواهد «فصاحت ظاهر» را جایگزین «بلاغت راستین» کند. شاید در این مقام، بعضی مدعی ملازمهٔ بین بلاغت و فصاحت شوند؛ اما با تأمل دانسته می‌شود که

---

۱. نک: مجلهٔ هیرمند، دورهٔ اول، شمارهٔ اول و دوم (زمستان ۱۳۴۲، صص۳۸-۷۳ و بهار ۱۳۴۳، صص۲۳۷-۲۵۱). تاریخ نگارش مقاله ۱۳۴۲/۸/۱ است.

اصرار قدما در این باره چندان اصالتی ندارد و چه بسا که آوردن کلمه‌ای ناخوش‌آهنگ، مقتضای بلاغت محض باشد. اگرچه امروز، دیگر از وزن و قافیه ــ بدان معنی که گذشتگان در تصور داشتند ــ سخنی در میان نیست، وزن و قافیه را، با تجدید نظر در مصداق هرکدام، به عنوان دو عامل برجستهٔ القای هنری و عناصر مکمل صورت شعر نمی‌توان نادیده گرفت. در آثار اخوان، این دو عنصرِ صوری شعری به‌دقت مورد نظر بوده است و مسألهٔ رعایتِ قافیه‌ها گاه چندان به‌جد گرفته شده و با اصرار آمده است که نوعی تصنّع در آن آشکار است:

شاید چراغان بود، شاید روز
شاید نه این بودو نه آن، باری
بر پشت بام خانه‌مان روی گلیم تیره و تاری
با پیردختی زردگون‌گیسو که بسیاری
شکل و شباهت با زنم می‌برد غرق عرصهٔ شطرنج بودم من «آنگاه پس از تندر»

بی‌آنکه بخواهم آفاقِ شعریِ اخوان را محدود قلمداد کنم، یادآوری یک نکته را لازم می‌دانم و آن این‌که اگر بخواهیم «تشخّص و برجستگیِ» هنر او را در یک جهت خاص نمایش بدهیم، باید بگوییم که وی در نوعی از بیان ــ که باید آن را «بیان گزارشی یا روایی» نامید ــ موفّق‌تر از دیگر انواع شعر است. برای نمونه در همین کتاب، موفّق‌ترین قطعه‌ها عبارت اند از: کتیبه، قصهٔ شهر سنگستان، آنگاه پس از تندر، آواز چگور، پیوندها و باغ، ناگه غروب کدامین ستاره، که همه نوعی بیان گزارشی و روایی دارند. در شعرهای نسبتاً کوتاهی مانند «نماز» هم نوعی بیان گزارشی دیده می‌شود. با این‌همه، زیبایی شعر «سبز» و «حالت» را هیچ کس نمی‌تواند نادیده بگیرد.

مسائل فنی در شعر او بیش از دیگر شاعران نوپرداز رعایت شده است و این خصوصیت، باعثِ محدودیت دایرهٔ لغت اوست نسبت به شاعرانی که مسائل فنی را نادیده می‌گیرند. اما باید دید وقتی اصول فنی را نادیده گرفتیم مسألهٔ تأثیر را بالتبع نادیده گرفته‌ایم. من شخصاً وقتی شعرهای بی‌وزن را می‌خوانم احساس می‌کنم که نبودن موسیقی و عناصر جلوهٔ هنری باعث می‌شود که دیگر رغبتی به خواندن آن شعرها نداشته باشم، اگرچه از نظر فکر تازگی داشته باشد و دایرهٔ لغتش وسیع‌تر از شعرهای

موزون باشد. احساس می‌کنم که آن شعرها، از مسیرِ ذهن و اندیشهٔ من می‌گذرد، بی‌آنکه هیچ چیز در من رسوب کرده باشد و جزئی از هستی من شده باشد. فراموش نشود که این موضوع به‌خاطر زلالی و شفافیت آن شعرها نیست؛ چه، اگر این گذرندگی از مسیر ذهن، نمایندهٔ زلالی آن سخنان باشد، حرف‌های عادی مردم عامی از آنها زلال‌تر خواهد بود. با این زاویهٔ پسند و جهتِ دیدی که من دارم (و بسیار دیدم کسان را که چنین عقیده‌ای داشتند و شاعر بودند و نوپرداز) ترجیح می‌دهم که شعری از نظر موسیقی و عناصر فنی (در حد طبیعی و اعتدال هرکدام، نه وزن‌های یکنواخت و قافیه‌های پی‌درپی شعر کلاسیک) کامل و به‌اندام باشد، اما از نظر دایرهٔ لغت آن‌قدرها (در حدود یک روزنامه) گسترش نداشته باشد. با این‌همه، نمی‌خواهم مدعی شوم که جمع میان این دو خصوصیت امکان‌پذیر نیست. بگذریم از اینکه مسألهٔ گسترش گروه واژه‌ها[1] امروز بهانه‌ای به دست آدم‌های بی‌استعداد داده که هرچه واژهٔ درست و غلطی به زبانشان می‌آید و از میان کتاب‌های فارسی و عربی و فرنگی یادداشت می‌کنند ـ پریشان و بی‌هیچ تناسبی ـ کنار هم می‌گذارند و مدعی وسعت گروه‌واژه‌ها می‌شوند و این وسعتِ دایرهٔ لغت را نتیجهٔ وسعت تخیل خود می‌پندارند. مثلاً جوانی می‌گوید:

عمق عقیم بعثتِ فانوس احتیال
در قدس انفجار اتم‌های ایدر ژن

و کاری به این ندارد که معنی این حرف‌ها چیست. ناقدِ ناآگاهِ روزنامه هم می‌نویسد که این شاعر تخیلش نیرومند است و دایرهٔ لغتش وسیع.

یکی از برجسته‌ترین خصوصیات شعر اخوانْ مسألهٔ گرایش به اساطیر و ویژگی‌های زندگی ایرانی است و در یک کلمه خلاصه کنم: رنگ ایرانی شعر است. این خصوصیت از دو سویْ قابل بررسی است: نخست اصل اطلاع از میتولوژی غنی و سرشار ایرانی (که بنفسه شعر محض است) و تأثر ازگذشتهٔ دیرسال آن، و دیگر برداشت این مسائل و نوع تلقّی از آنهاست، و آنهمه ستایشی که نثار مزدک و مانی و زرتشت می‌کند، نتیجهٔ همین پیوند روحی است با آن جهانِ ازدست‌رفته:

---

1. Vocabulary

سخن می‌گفت ــ سردرغارکرده ــ شهریارِ شهرِ سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکیِ خلوت
تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش
ز بی‌دادِ انیران شِکوه‌ها می‌کرد
ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را
شکایت با شکسته بازوانِ میترا می‌کرد
غمان قرن‌ها را زار می‌نالید
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد ... (قصهٔ شهر سنگستان)

گذشته از اینها توجّه به عقاید رایج مردم («قاصدک»، «آوازکَرَک» و ...) و نوع تلقّی آنها از مسائل زندگی، در شعر او به‌روشنی دیده می‌شود و این خصوصیت را با رنگ خاصی در شعر نیما یوشیج نیز می‌بینیم («داروگ»، «مرغ آمین» و ...) و حتی طرح کلی «کتیبه» و «شهر سنگستان» مستقیماً از نوع افسانه‌های عوام گرفته شده است. ضرب المثل‌ها و تعبیرهای خاص فارسی نیز از ارکان عمدهٔ شعر او هستند: ز اسب افتاده او نز اصل (قصهٔ شهر سنگستان). یادگارا با توأم خوابی تو یا بیدار، هر گرد گردو نیست، کوچک‌ترین صبر خدا چِل سال و هفده روز تو در توست، این سگ زرد آن شغال ... (مرد و مرکب).

از این اوستا، مجموعهٔ ۲۵ قطعه شعر است که بعد از آخر شاهنامه ــ یعنی از ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۳ ــ سروده شده است. ۱۰۶ صفحه متن اشعار و بقیه تا صفحهٔ ۲۲۹ مؤخره‌ای است مفصل دربارهٔ مسائل مختلف، از زندگی خصوصی شاعر گرفته تا نقد بازار شعر و شاعری در این روزگار و رسیدگی به حساب گروهی از مدعیان شرق‌شناسی و .... در این مؤخره، مطالب یکسان نیست، بعضی گفتنش لازم بوده و بعضی دست کم به این تفصیل زاید می‌نماید.

ترتیب قطعات کتاب روی حساب دقیقی نیست. اگرچه قصد شاعر گویا این بوده است که از نظر منطقهٔ فکری شعرها را دسته‌بندی کند، زیرا پس از غزلِ مقدمه، اولین شعر متن کتاب «منزلی در دوردست» است که نوعی بینش فلسفی و پرسش از مسائل حیات است، و پس از آن «کتیبه» است که شعری است درمایه‌های اجتماعی (ترتیب تاریخ هم رعایت نشده).

به‌لحاظ افقِ فکری و احساسی، در این کتاب تنها یک شعر غنایی دیده می‌شود که غزل شمارهٔ ۴ است (غزل‌های ۱-۳ در آخر شاهنامه آمده است). این غزل را نمی‌توان شعر موفقی دانست، به‌خصوص در قیاس با غزل شمارهٔ ۳؛ اگرچه از نظر زبان شعر در این قطعه نوعی تازگی دیده می‌شود، از قبیل تشبیه یک چیز به خودش.

چون پردهٔ حریر بلندی
خوابیده مخمل شب، تاریک مثل شب
آیینهٔ سیاهش چون آینهٔ عمیق
سقف بلند گنبد پشکوهش
لبریز از خموشی و از خویش لب‌به‌لب

و این بی‌شباهت نیست به نوعی صفت‌ها که عین موصوف است. مثلاً در شعر، «مسعود سعد»: سیاهیْ سیاه و درازیْ دراز؛ در این قطعه با همهٔ تلاشی که شاعر از نظر به‌کار گرفتن عناصر جلوهٔ هنری داشته است، حالت شعر، گیرایی چندانی ندارد و بی‌شباهت به نوع شعرهای یکی از مشاهیر معاصران نیست که وصف‌های زاید و پی‌درپی می‌آورد و در آخرش می‌گفت در این مهتابِ کذا و کذا تو کجا بودی و ... در این قسمت:

امشب به یاد مخمل زلف نجیب تو
شب را چو گربه‌ای که بخوابد به دامنم
من ناز می‌کنم

«من» حشو قبیح است و برای پر کردن وزن آمده است و بر روی هم، یک اتود شاعرانه است نه یک شعر موفّق. قطعاتِ «منزلی در دوردست» (که چندان از نظر ایماژ قوی و غنی نیست و به مرز متعالی شعری کم‌تر نزدیک شده است) و «نماز» (که یکی از موفق‌ترین شعرهای فلسفی معاصر و در این کتاب بهترین قطعهٔ کوتاه به شمار می‌رود) و «و ندانستن» (که گفتگویی است نه‌چندان شاعرانه میان بودا و مزدک و زرتشت) و «زندگی» (که از شعرهای ضعیف است) و قطعهٔ «روی جادهٔ نمناک» (که در حقیقت مرثیه‌ای است برای صادق هدایت و در حد خود شعری است خوش‌آهنگ و خوش، به‌خصوص با آن برگردانِ «روی جادهٔ نمناک») همه دارای افقی فلسفی است و گرایشی به مسائل بی‌پاسخ حیات و رازهای سربه‌مهر هستی.

در شعر «پرستار» (که شعری کوتاه و مؤثّر است و بی‌حشو و زاید) و نیز قطعهٔ «در آن لحظه» (که به‌دشواری می‌توان نام شعر بر آن نهاد) و شعر «صبح» (که از نظر وصف و تصویرسازی غنی است اما تصویرها در ساختمان ترکیبی شعر چندان جلوه‌ای ندارند و زاید می‌نمایند) و نیز در شعر «صبوحی» (که قطعه‌ای است غمگین و مؤثّر و نمایشگر روحیات ویژهٔ شاعر) نوعی توجّه به دنیای خارج و از آنجا گریز به درون دیده می‌شود؛ یعنی از نوعی بیان آفاقی به طرز بیان انفسی پرداختن.

«حالت» و «سبز» دو شعر اند با دنیایی مجرد و از عالمی دیگر که هردو در حد خود خوب و مؤثّر اند، به‌خصوص «سبز» که به این زیبایی ختم می‌شود و از نظر زبان در میان قدما فقط حافظ را به یاد می‌آورد:

شُکر پراشکم نثارت باد
خانه‌ات آباد ای ویرانی سبز عزیز من!
ای زبرجدگونْ نگینِ خاتمت بازیچهٔ هر باد
تا کجا بردی مرا دیشب
با تو دیشب تا کجا رفتم؟ (سبز)

از این چند منطقهٔ نسبتاً محدود که بگذریم می‌رسیم به گسترده‌ترین افق ذهنیات شاعر، که هم از نظرِ شکل وسیع‌ترین نوع شعر اوست و هم از نظر معنی و تشخّص گوینده در این راه و رسم. و آن شعرهایی است با مایه‌های اجتماعی و توجّه به حوادث زندگی این روزگار و این آب و خاک. در این قطعات، «کتیبه» شعری است سخت نومید اما نیرومند و مؤثّر که زبان و محتوا در آن هم‌آهنگ جلوه می‌کنند. پس از آن، «قصهٔ شهر سنگستان» است که منظومه‌ای است خواندنی و ماندنی، یکی از چند شعر خوبی است که تاکنون در قالب‌های جدید گفته شده است. «مرد و مرکب» منظومه‌ای است طنزآمیز دربارهٔ بعضی مسائل خیلی تازه در زندگی سه چهار سالهٔ اخیر، که چون در مقولهٔ طنز در قالب‌های جدید کمتر شعری داشته‌ایم، باید بااهمیت تلقّی شود. اگرچه زبان آرکائیک شاعر با تازگی محتوا چندان هم‌آهنگ نمی‌نماید و در کنار خفتار و ناورد و غضبان و سلیح و ثقبه و مزیح و برنشستن (= رکوب)، خندستان و نوز، تعبیرات عامیانه‌ای مثل باش (یعنی با او باش) چه نتیجه؟ هه؟ هوم، که چی! خب (خوب) آمده است.

شعرِ «آنگاه پس از تندر» در میان شعرهای مفصل کتاب کم‌نظیر است و به علّت تصویرهای غنی و موفّقی که به تناسب هر قسمت شعر دارد، باید آن را موفّق‌ترین شعر کتاب بشماریم و حسّاس‌ترین برگ تاریخ معاصر. «آواز چگور» مرثیه‌ای است که شاعر از زبان بی‌نوایی دوره‌گرد (دربارهٔ آن کبوترها که زد در خونشان پرپر سربی سرد سپیده‌دم[1]) می‌خواند. در این شعر ــ که باید در میان شعرهای کوتاه قسمت اخیر آن را از همه موفق‌تر دانست ــ شاعر ترانه‌ای هم به زبان محلی سروده که از زبان چگوری نقل می‌کند. ترانه غمگین و صمیمی و مؤثّر است. پیش از اینکه در کتاب چاپ شود در یکی از مجلات خواندیم و اینک در کتاب افزوده‌هایی در آن دیده می‌شود که به نظر من از زیبایی و تأثیر شعر می‌کاهد. توضیحی است نابه‌جا دربارهٔ روحی که در چنگ پنهان شده است. اگر به همان گونه که در چاپ نخست آمده بود می‌مانْد شعرْ طبیعی‌تر و مبهم‌تر بود. «پیوندها و باغ» (که نمی‌دانم چرا در نظر من یادآور «داروک» نیما یوشیج است) نفرت و نفرین‌نامهٔ امید است از این محیط اجتماعی عقیم و بیهوده که باید از شعرهای خوب کتاب به شمار آید:

به عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ
بعد از آنکه رفته باشی جاودان بر باد
هرچه هرجا ابرِ خشم از اشکِ نفرت باد آبستن
همچو ابرِ حسرتِ خاموشبارِ من
ای درختانِ عقیمِ ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یک جوانهٔ ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند
ای گروهی برگِ چرکین‌تارِ چرکین‌پود
یادگارِ خشک‌سالی‌های گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند.

«ناگه غروب کدامین ستاره؟» ــ که آخرین شعرِ کتاب است ــ نیز در چم و خم تصویری زنده و شاعرانه از زندگی در این آب و خاک؛ بسیار موفّق و ارجمند است و باید افزود که

---

۱. نک: مهدی اخوان ثالث، زمستان، شعر «هستن».

تماس مستقیم و برداشت صریح از زندگی و صحنه‌های عادی و طبیعی آن در شعر معاصر ضرورت غیر قابل انکاری است. اما اغلب شاعرانِ جوان در این رهگذر اشتباه می‌کنند و چنین می‌پندارند که نام بردن از میز و لیوان آبجو و قهوه و کبریت و سیگار می‌تواند شعری از زندگی معاصر باشد و بیشتر آنها نمی‌دانند که باید هر چیز را شاعرانه دید تا موضوعِ شعر شود؛ یعنی یک بار از صافی احساس و ضمیر باید بگذرد تا جزو وجود شاعر شود و دیگر بار در شعر او جلوه کند (همان حرفی که الدوس هکسلی می‌گفت). اگر در شعر فروغ فرخزاد می‌خوانیم:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش، ای نعل‌های خوشبختی
و ای سرودِ ظرف‌های مسین در سیاهکاریِ مطبخ
و ای تَرَنُّمِ دلگیر چرخ خیاطی (وهم سبز)

نباید فراموش کنیم که در پشت این بیان ساده و کودکانه، مسألهٔ ژرفی مطرح است که خستگی یک زن روشنفکر را از زندگی ماشینی و بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی این قرن با سادگی و بیان شاعرانه نشان می‌دهد. همچنین در شعر امید این تماس مستقیم با حوادث سادهٔ زندگی برخوردی است شاعرانه، و نه یک گزارش خشک و بی‌تأثیر که کار هر بی‌هنری است:

شب خسته بود از درنگِ سیاهش
من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
خود را به آن لحظهٔ عالی خوب و خالی سپردم
با هم شنیدیم و دیدم
میخواره‌ها و سیه‌مست‌ها را ...

قطعهٔ «نوحه» شعری است میان وزن و بی‌وزنی در همان آفاق شعرهای اجتماعی و به‌راستی که نوحه است و بس. در این کتاب چهار قطعه در قالب کهن آمده است: یکی غزلی به جای مقدمه در آغاز کتاب، و دیگر قطعهٔ کوتاهِ «و نه هیچ» و یک رباعی و قطعهٔ «راستی، ای وای، آیا» که در بحر طویل عربی سروده شده و اتودی است عروضی. در میان این چهار قطعه، «و نه هیچ» از همه موفّق‌تر و صمیمانه‌تر است.

من از نهایتِ شب حرف می‌زنم
من از نهایتِ تاریکی ...
اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور
و یک دریچه که از آن
به ازدحامِ کوچهٔ خوشبخت بنگرم.

فروغ فرخزاد[1]

۱

«اسیر»ی که در برابر «دیوار»های بندگی، «عصیان» می‌کرد، پس از «تولدی دیگر» در لحظه‌ای که هیچ گمانش نمی‌رفت، در سی و دو سالگی در یک حادثهٔ ناگوار، در ۲۴ بهمن ۱۳۴۵، به «ملکوتِ آسمان‌ها» پیوست. مرگ فروغ فرخزاد در قلمروِ شعرِ مُدِرنِ ایران، پس از مرگ نیما، بزرگ‌ترین و ناگوارترین حادثه بود. نیما در مرحله‌ای از منظر حیات و حاصلِ عمرْ زندگی را بدرود گفت که مرگش بدین تلخی و ناگواری نبود، چراکه «پیری بود میوه‌ی خویش بخشیده»، اما این «شکوفهٔ تازه‌رو» که این‌چنین «بازیچهٔ باد شد»، در بارورترین لحظه‌های زندگیش بود. در لحظه‌هایی که نقش مشخصی در شعر معاصر فارسی به خود گرفته بود و تأثیرِ زبانِ شعری و دید شاعرانه‌اش را در صفحات شعر معاصر به‌روشنی می‌دیدیم. این تأثیر پس از مرگش تا سالها ادامه خواهد یافت و برای همیشه در صحایف تاریخ ادب ایران ثبت خواهد شد.

شهرت فروغ به شاعری، از حدود ۱۵ سال پیش از این درمطبوعات ایران آغاز شد و با نشر دیوان نخستینِ او به نام اسیر، موجی از تحسین و ستایش را از سویی و نکوهش و دشنام را از سوی دیگر برانگیخت. و همین برخورد متضادِّ جامعهٔ ناهماهنگ ما خود نمایشگرِ اهمیتِ نقشِ او در شعرِ این روزگار بود.

پس از نشرِ این کتاب دو دیوان دیگر با نام دیوار (شامل سرودهای غنایی شاعر) و «عصیان» (اندیشه‌های فلسفی و عصیانی او) نشر یافت، اما حقیقت امر این است که

---

۱. از راهنمای کتاب، سال۹، دی ۱۳۴۵، ش۵، ص۶۵۷-۶۶۰. این یادداشت با افتادگی‌های بسیار و اغلاط مطبعی فراوان، در این مجله چاپ شد. در این‌جا به اصلاح و تکمیل آن پرداختیم.

شخصیت اصیل و ممتاز و مستقل او با آخرین کتابش تولدی دیگر آشکارا شد. در این کتاب با شاعری بزرگ روبه‌رو می‌شویم که بی هیچ گمان، تاریخ ادبیات ایران او را به عنوان بزرگ‌ترین زن شاعر در طول تاریخ هزارسالهٔ خویش خواهد پذیرفت و در قرن ما یکی از دو سه چهرهٔ برجستهٔ شعر امروز خواهد بود.

از آزادگی و شهامت کم‌نظیرِ او ــ که در نخستین دفترهای شعرش به‌روشنی احساس می‌شد ــ اگر بگذریم در قلمرو شعر محض، سرودهای آخرین دیوان او از دیدگاه‌های مختلف قابل بررسی و ستایش است. در این وجیزه ما تنها به یادْکردِ اشارت‌وار و فهرست‌گونهٔ آن می‌پردازیم، به امید اینکه در مجال‌های آینده، به یاریِ اهلِ نظر، بتوانیم دربارهٔ یک‌یک خصایص شعری او به گفتگو بپردازیم:

۱. گرایش به‌نوعی شعر محض، بی‌آن‌که اندیشهٔ قبلیِ مشخصی مسیرِ خیال و احساسِ او را رهنمونی کند. در این شیوه اگرچه او بنیادگذار نیست، اما نمونه‌هایی ارجمند به شعرِ فارسی بخشیده است. در دنبالهٔ همین ویژگیِ شعرِ او باید از نوع ارائهٔ تصویرها در جای‌جای شعرش یاد کنیم، تصویرهایی که یک سوی آن را نوعی دیدِ انتزاعی می‌آفرید:

و به آوازِ قناری‌ها
که به اندازهٔ یک پنجره می‌خوانند (تولدی دیگر)

۲. قلمروِ خاصِّ شعریِ او نیز از گوشه‌های برجستهٔ کار وی به شمار می‌رود که از چندین نظر قابل یادآوری است: نخست شعرِ غنایی ساده‌ای که در حدِّ اعلای گزارش دریافت‌های فردیِ یک زن از روابط غریزی و عشقی است؛ عشقی زمینی و ساده و بی‌پیرایه:

دیدم که بر سراسر من موج می‌زند،
چون هُرمِ سرخ‌گونهٔ آتش
چون انعکاسِ آب
چون ابری از تشنّج باران‌ها
چون آسمانی از نفسِ فَصل‌های گرم. (وصل)

فروغ نمایندهٔ برجستهٔ نسل روشنفکر این مرز و بوم و گزارشگرِ راستین و صمیمیِ لحظه‌های زندگیِ این گروه بود: تنهایی، آوارگی، تسلیم، سکوت:

خانهٔ خالی

خانهٔ دلگیر
خانهٔ دربسته بر هجومِ جوانی
خانهٔ تاریکی و تصوّرِ خورشید
خانهٔ تنهایی و تفأل و تردید
خانهٔ پرده، کتاب، گنجه، تصاویر (جمعه)

۳. با این‌همه گرایش به لحظه‌های فردی، جنبهٔ اجتماعی شعرش خود جای گفتگوی بسیار است (عروسک کوکی، آیه‌های زمینی، ای مرز پرگهر، دیدار در شب) که چگونه در مرز دریافت‌های اجتماعی، شعرِ او با شعر تواناترین گویندگان معاصر (اخوان ثالث، شاملو) برابری می‌کند.

خورشید مرده بود
خورشید مرده بود و فردا
در ذهنِ کودکان،
مفهومِ گنگِ گمشده‌ای داشت.
آنها غرابتِ این لفظِ کهنه را،
در مشق‌های خود،
با لکّهٔ درشتِ سیاهی،
تصویر می‌نمودند. (آیه‌های زمینی)

و با شهامت و صداقت چنین تصویری از محیط زندگیِ خود می‌دهد که:

من در میانِ تودهٔ سازنده‌ای قدم به عرصهٔ هستی نهاده‌ام
که گرچه نان ندارد، اما به جای آن
میدانِ دیدِ باز و وسیعی دارد
که مرزهای فعلی جغرافیائی‌اش
از جانبِ شمال به میدانِ پرطراوت و سبزِ تیر
و از جنوب به میدان باستانی اعدام
و در مناطق پرازدحام، به میدان توپخانه رسیده است. (از مرز پرگهر)

۴. زبان مشخّص و ویژهٔ شعری، که این استقلال را فقط نیما دارا بود و پس از او اخوان

ثالث و احمد شاملو (در بعضی از شعرهای منثورش)، و این تشخّص محصول کوشش چندین جانبهٔ فروغ است: نخست سادگی زبان و نزدیکی به حدود محاوره و گفتار؛ دیگر آزادی در انتخاب واژه‌ها به تناسب نیازمندی در گزارش دریافت‌های شخصی و کمالِ قدرت در احضارِ کلمات؛ سوم توسّعی که در مقولهٔ وزن قائل بود و مسئلهٔ وزن، در شعرهای دیوان اخیر او خود جای گفتگوی بسیار دارد.

می‌بینم که فروغ با گسترشی که در کیفیت توزیعِ افاعیل قائل شده است بیشتر از نیما ــ که اغلب به توسعهٔ کمّیِ افاعیل گرائیده بود ــ وزنِ شعر را گسترش داده است و یکی از خصوصیات فراموش‌شدهٔ شعر قرن چهارم را ــ که به علّتِ کلیشه‌وار شدنِ زبانِ شعری و متّه به خشخاش گذاری‌های عروضی، در دوره‌های بعد فراموش شده بود ــ زنده کرد و از حد رایج و مشخصِ آن هم توسعهٔ بیشتری بخشید. سخن از این مقوله را به وقت دیگری می‌گذاریم تا توسعهٔ داخلی وزن شعر او را به‌روشنی و با زبانِ فنّی بررسی کنیم.

ادبیات فارسی سالها باید در انتظار بماند تا چهره‌ای به‌مانندِ فروغ بر صحایف پریشان و آشفتهٔ آن ــ که میدان ادعاهای بی‌جا و آشفته‌کاری‌های متشاعرچَگانِ پیر و جوان است ــ بتابد و چه دیر خواهد بود تا چهره‌ای چون او در شعر ما روی نماید!

وَصف‌های فروغ فرخزاد[1]

۲

الآن چند برگ از یادداشت‌هایی را که سالها و سالها قبل دربارهٔ «وَصْف»ها، یعنی epithetها[2]ی شعرِ فروغ فرخزاد در مجموعهٔ تولّدی دیگر نوشته بودم یافتم، ولی اصل

۱. چاپ اول در مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۴۴ (مهر و آبان ۱۳۸۴)، صص ۲۱-۹۱.

۲. در برابر کلمهٔ epithet می‌توان صفت، لقب، نعت و شاید هم کلماتی دیگر را قرار داد. ساده‌ترین راه این است که بگوییم: «صفت» اگر از منظرِ دستور زبان موردِ بحث قرار گیرد، چشم‌اندازی دارد برابر adjective و اگر از دیدگاه هنری و بلاغی نگریسته شود «وصف» یا epithet خواهد بود. مثلاً وقتی می‌گوییم: «مردِ دانشمند» یا «زنِ زیبا» کلماتِ دانشمند و زیبا صفتِ مرد و زن‌اند ولی وقتی از منظرِ بلاغی و هنری بدان‌ها نگاه شود «دانشمند» و «زیبا» epithetاند یا «وَصف». به این بیتِ منوچهری بنگرید:

ز صحرا، سیل‌ها، برخاست هرسو   درازآهنگ و پیچان و زمین‌کن

تمام مصراع دوم «وصف»ها یا epithetهای کلمهٔ «سیل» اند ولی برای اصحابِ دستور همان «صفت» اند.

مقاله‌ای را که نوشته بودم، هرچه گشتم، نیافتم. بیم آن بود که همین‌ها هم گُم شود. با شتاب چند سطری از آنچه در ذهنم باقی مانده بود اینجا می‌آورم. در باب اهمیتِ «وَصف» در شعر و تأثیر ویژه‌ای که در ایجاد سبک شخصی و روان‌شناسیِ مؤلف دارد، جای دیگر به‌تفصیل بحث کرده‌ام.

فروغ اگر خالص‌ترین و برجسته‌ترین چهرهٔ روشنفکریِ ایران، در نیمهٔ دوم قرن بیستم نباشد، بی‌گمان یکی از دو سه تن چهره‌هایی است که عنوانِ روشنفکر، به‌کمال، بر آنان صادق است. صورت و معنی در شعرِ او مدرن است. هیچ گونه نقابی از صنعت و ریای روشنفکرانه ـ که اغلبِ متظاهرین به روشنفکری در کشورِ ما گرفتارِ آن‌اند ـ بر چهرهٔ شخصیّتِ او دیده نمی‌شود. «ریای روشنفکرمآبانه» از ریای دینی بسی خطرناک‌تر است. بسیاری از مدّعیانِ روشنفکری در کشورِ ما به آنچه می‌گویند عقیده ندارند؛ حتی، با اطمینان، می‌توان گفت که دانه‌های درشتِ عالم روشنفکری ما، در کمالِ شهرت، که گاه خود را «فیلسوف» می‌دانند مترجم ناقص حرف‌های دیگران‌اند و غالباً آن حرف‌ها را به عنوانِ حرف‌های خودشان عرضه می‌دارند ولی در تهِ دل کوچک‌ترین وابستگی و پیوندی با آن اندیشه‌ها نمی‌توانند داشته باشند. حتی از فهمِ درستِ حرف‌هایی که ترجمه می‌کنند عاجزند، به همین دلیل، نوشته‌ها و حرف‌های بسیاری از آنها اگر تحلیل معناشناسیک شود، پُر است از تناقض‌های آشکارِ منطقی و گاه یکصد و هشتاد درجه تغییرِ مواضع دادن از رئالیسم سوسیالیستی به سویِ پُست‌مدرنیسم. بسیاری از آنها بیش از آنکه مصداقِ روشنفکر باشند، مَجلایِ اَتَمِّ اِسنوب[1] اند.

امّا فروغ، در هنرِ خویش، زلال است و خالص. همان است که احساس می‌کند و همان است که می‌گوید. در نگاهِ او، که یک‌باره از مجموعهٔ سنّت گسیخته و هنوز به هیچ چیز دیگری نپیوسته است، «وَصْف»ها از لحاظِ معنی‌شناسی و تحلیلِ دیسکورس[2] خبر از «ناپایداری» و «شتاب» و «ابهام» و «دوردست»ها می‌دهند.

اگر «سنّت» را که در مرکزِ معنائیِ آن نوعی «ایستایی» و «ثبات» وجود دارد با ویژگیِ «سکون» و «اطمینان» بشناسیم، که از چنین شناختی ناچاریم، سنّت‌گریزیِ او را و

---

1. snob
2. discourse analysis

مدرنیّتِ او را در این «وصف»ها به‌خوبی مشاهده می‌کنیم. اگر او آشکارا، با «سنّت» در می‌افتاد ما در اصالتِ روشنفکریِ او می‌توانستیم تردید کنیم، ولی او، هیچ گاه، به‌صراحت سخنی در این باب نگفته است، حتی وقتی به‌گونه‌ای نوستالژیک از روشن شدنِ لامپ روی مسجدِ مفتاحیان (نمونه‌ای از مظاهرِ سنّت) سخن می‌گوید، گریز خویش را از چنین دنیایی پنهان نمی‌کند.

سنّت پدیده‌ای است «ایستا» و نگاهِ سنّتی نگاهی است «مطمئن» امّا نگاهِ فروغ از دریچهٔ «وصف»هایش، نگاهی است که همه چیز در آن «سرگردان» و «مشوّش» و «مضطرب» و «گذران» و «درهم» و «پریده‌رنگ» و «نامعلوم» و «بی‌اعتبار» و «فرّار» و «دوردست» و «پریشان» و «بی‌سامان» و «بی‌تفاوت» و «منقلب» و «بیهوده» و «لرزان» و «گنگ» و «سرگردان» و «گمشده» و «نشناخته» و «مرموز» و «بی‌قرار» و «عاصی» و «نامسکون» و «غربت‌بار» و «تاریک» و «رخوتناک» و «مشکوک» و «نامفهوم» و «پرتشنّج» و «ترسناک» و «ولگرد» و «مِه‌آلود» و «سُست» و «خسته و خواب‌آلود» و «مخدوش» و «پیچاپیچ» است.

در مرکز تمامیِ این «وصف»ها نوعی «ابهام» و «بی‌قراری» وجود دارد و این «ابهام و بی‌قراری» درست نقطهٔ مقابلِ همان چیزی است که سنّت بدان دعوت می‌کند، یعنی: «اطمینان» و «ثبات».

ما در قرن بیستم روشنفکران بسیاری داشته‌ایم که به ویرانیِ «سنّت»ها کمر بسته و برخاسته‌اند و تمامِ کوششِ آنان تخریبِ اساسِ سنّت‌ها بوده است چه به صورتِ آثار داستانیِ بزرگ (بوف کور در نیمهٔ اول قرن بیستم) و چه در شکلِ مقالات و کتاب‌های بسیار وسیع و استدلالی (آثار کسروی و ارانی)، اما هیچ‌یک از آنان، بی‌گمان، در درونِ خویش تا بدین پایه گسیختگی از سنّت را نتوانسته‌اند تصویر کنند.

در بوفِ کور، دشمنیِ صریحِ با سنّت، خواننده را، حتی گاه، به ستیزهٔ خردمندانه با نویسنده فرا می‌خواند. امّا در تصویری که فروغ از گسستنِ خویش ارائه می‌دهد، چه بخواهیم و چه نخواهیم، غیرمستقیم، این سنّت است که از ما دور می‌شود و ما را رها می‌کند. باید بپذیریم که عالی‌ترین تصویر عبور از سنّت، در ادبیاتِ نیمهٔ دوم قرن بیستم ما، در شعرِ اوست که زیباترین تجلّی خود را آشکار می‌کند.

شاملو و اخوان با همهٔ ستیزهٔ آشکاری که گاه با الاهیّات و سنّتِ اِلاهیّاتیِ حاکم داشته‌اند، نتوانسته‌اند چنین «گذارِی» را، در بیانِ هنریِ خویش آینگی کنند، گیرم صریح‌ترین رویارویی با الاهیّات را نیز در شعرِ خود عرضه کرده باشند (برای نمونه، «گزارش» از اخوانِ ثالث و «در آستانه» از شاملو).

اگر از این دیدگاه، که دیدگاهِ هنری است و هیچ زرّادخانهٔ مجهّز به بمب اتمی و ئیدروژنی هم نمی‌تواند به جنگش بیاید، بنگریم، هیچ روشنفکری بهتر از فروغ به ستیزهٔ با سنّت برنخاسته است، دیگران شعار داده‌اند و دشنام و اگر به تحلیل سبک‌شناسیک آثارشان بپردازیم، در جدالِ با سنّت، خود گرفتار تناقض‌های خنده‌آوری نیز شده‌اند.

می‌گویند در سالهایی که کسروی به دشمنی با شعر برخاسته بود، یکی از کسانی که همدلی و تأییدِ خویش را با او خواسته بود عرضه کند مقداری شعرْ در مخالفتِ با شاعری و شعر سروده بود و برای کسروی فرستاده بود. کارِ این گونه روشنفکران، بی‌شباهت به رفتارِ آن شخص نیست که از یک سوی به پیکار با شعر برخاسته بود و از سوی دیگر، در عمل، به ترویجِ آن پرداخته بود.

اینک تفصیلِ «وصف»ها با ارجاع به هرکدام از شعرهای مجموعهٔ تولدی دیگر: بادبادک‌های بازیگوش / کوچه‌های گیج / خرگوش ناآرام / دشت‌های ناشناس جستجو / جنگل‌های تاریکی / رشتهٔ سستِ طنابِ رخت / حجمِ سفیدِ لیز / سایهٔ مغشوشِ او / طرحِ سرگردان / خیابان دراز لکّه‌های سبز / بوته‌های سرگردان / حجم‌های رنگیِ سیّال / آشنایی‌های محتاطانه / دست‌های مشوّش، مضطرب، ترسان / حسّ مغشوش / تبسّم‌های دزدانه / کوچه‌های گیج / خیابان‌های بی‌برگشت / (شعرِ «آن روزها») // آوارِ تیره (= تیره‌آواری) / عطر گذران / جریان‌های مغشوش آبِ روان (شعرِ «گذران») // همنشینِ خامُش / نقطه‌های ساکتِ پریده‌رنگ / حروفِ درهم جنون (شعرِ «روی خاک») // شِبِ کوچک / دلهرهٔ ویرانی / ماه سرخ است و مشوّش / بیم فروریختن (هرچند حالتِ دقیقِ epithet ندارد) / یک نامعلوم / خاطرهٔ سوزان (شعرِ «باد ما را خواهد بُرد») // شادی‌های مهجور / ساحلِ غم‌های پاییزی / سایهٔ بی‌اعتبارِ عشق / سایهٔ فرّارِ خوشبختی / آسمانِ کوتهِ دلتنگ / سایه‌های شک / گیسوانِ سوخته، مدهوش / چیزی وسیع و تیره و انبوه / چیزی مشوّش چون صدای دوردست روز / مردمک‌های پریشان /

زمینی هرزه (شعرِ «در آب‌های سبز..») // بادِ بی‌سامان / دوردستِ سرد / شاخه‌های سیاه (شعرِ «میانِ تاریکی») // آب‌های راکد / حُفره‌های خالی / خشم بی‌تفاوتِ یک تصویر / آرزوی دوردستِ تحرّک / دیدگانِ کاغذی / جریانِ سرخِ ماه / عطرهای منقلبِ شب / گیسوانِ بیهده / ضربه‌های موذی (شعرِ «بر او ببخشایید») // شبِ مسموم / هُرمِ زهرآلودِ نَفَس‌ها / خیابان‌های وحشت‌زدهٔ تاریک / حجمی فاسد / خط‌های کج و معوجِ سقف / آبی راکد / سرودِ زشتِ مهمل / لحظه‌های فانی / احساس سرسام‌آور / بُهتی معصوم / در خطی لرزان / تا نیامیزد با آن مبهم، با آن گنگ / آن نامعلوم (شعرِ «دریافت») // طنینِ ساحرِ سرگردان / کشالهٔ طولانیِ طلب / تشنّجِ مرگ‌آلود / تا انتهای گمشدهٔ من / ماه، ماهِ به‌گودی نشسته، ماهِ منقلبِ تار / لحظهٔ بی‌اعتبارِ وحدت (شعرِ «وصل») // دیارِ پری‌های ترس و تنهایی / اعتمادِ آجُریِ خوابگاه / هسته‌های شیشه‌ای نور / ستاره‌های اکلیلی (شعرِ «پُرسش») // دیوارهای حایل / گلّهٔ مشوّشِ ماهی‌ها / عطرهای پراکنده / ذرّاتِ گیجِ ماه / ضربه‌های مضطربِ عشق / جزیره‌های تناور به روی آب / قلب‌های رُشدنکرده / حجم کودکانِ به‌دنیانیامده (شعرِ «دیوارهای مرز») // جمعهٔ ساکت / جمعهٔ متروک / جمعهٔ چون کوچه‌های کهنه غم‌انگیز / اندیشه‌های تنبل بیمار / خمیازه‌های موذی کشدار / جمعهٔ بی‌انتظار / جمعهٔ تسلیم / خانهٔ خالی / خانهٔ دلگیر / خانهٔ دربسته بر هجومِ جوانی / محله‌های ساکتِ متروک / خانه‌های خالیِ دلگیر (شعرِ «جمعه») // با نگاهی چون نگاهِ مردگانِ ثابت / گُلی بی‌رنگ / در خطی موهوم / پنجه‌های خشک / کاریِ فرسوده / شتابی پُرهیاهو / با صدایی سخت کاذب / سخت بیگانه / کشفِ پاسخی بیهوده / در گوری مجهول / سکّه‌ای ناچیز / دکمهٔ بیرنگِ کفشِ کهنه‌ای / عکسِ سیاهِ مضحکِ فوری / قابِ خالی‌ماندهٔ یک روز / با دو چشمِ شیشه‌ای / فشارِ هرزهٔ دستی (شعرِ «عروسکِ کوکی») // آهی شهوتناک / خدایانی نشناخته و مرموز / زندگیِ مخفیِ خاک / دایرهٔ سیّارِ نورانی / بُغضِ طلایی‌رنگ (شعرِ «تنهاییِ ماه») // خط‌های بی‌قرارِ مورّب / اندام‌های عاصی / نسل‌های فراموش‌گشته / یک جزیرهٔ نامسکون / خاطراتِ معصوم / مذهبِ شگفت (شعرِ «معشوقِ من») // تسلیمِ دردآلود / خیابان‌های سردِ شب / چیزِ غربتْ‌بار / صدایِ دوردستِ من / مِهِ سنگینِ اواردِ سحرگاهی / عمقِ تاریکِ تمام / سعادت‌های معصومانهٔ هستی / بوسه‌ای اندوهگین (شعرِ «در خیابان‌های سردِ

شب») // غروبی ابدی / بی‌ثبات و سرگردان، همچون حرکتِ باد / فراموشیِ سنگین / دل‌هُرهٔ گنگ / چرخشِ ذرّاتِ غلیظِ سرخ / کوچهٔ باریک دراز / پنجره‌ای کوتاه / خاطره‌ای مغشوش / هماهنگی بی‌رحم / پیچک‌های رخوتناک / شبانِ تنبل، بی‌تشویش / لبخندی نامحدود / دایرهٔ پی‌درپی بر آب / تاراجِ وزش‌های سیاه / نوری مشکوک / هزاران چیز بیهده / خطوطی نامفهوم / شب‌های محصور / غرورِ عَبَث / لحظهٔ لرزان / ناگهان با چیزی نامعلوم (شعرِ «در غروبی ابدی») // جنینی پیر / روحِ سُرخِ ماه (شعرِ «مُرداب») // پنجره‌های پریده‌رنگ / تصوّرِ مشکوک / غارهای تنهایی / نوزادهای بی‌سر / روزگارِ تلخ و سیاه / دلقکانِ پست / چهرهٔ وقیحِ فواحش / یک هالهٔ مقدّسِ نورانی / انبوهِ بی‌تحرّک / گنجه‌ای کهنه / مفهوم گنگِ گمشده‌ای / مردم، گروهِ ساقطِ مردم / دلمرده و تکیده و مبهوت / بارِ شومِ جَسَدها / میلِ دردناک / اجتماعِ ساکت بی‌جان / حِسِّ ترسناک / ارواحِ کور و کودن / چشمانِ پُرتشنّج محکوم / تصورِ شهوتناک / چشم‌های لِه‌شده / یک چیز نیم‌زندهٔ مغشوش / تلاش بی‌رمق / خالیِ بی‌پایان / شبِ منفور (شعرِ «آیه‌های زمینی») // مثلِ حِسِّ گُمشدگی وحشت‌آور / بادبادکِ سبک و ولگرد / بام‌های مِه‌آلود / غربتِ شبانهٔ قبرستان / خطوطِ نازکِ دنباله‌دارِ سُست / جنبشِ نهائیِ شب / قلبِ بی‌نهایت / آسمان گُمشده / مجسّمه‌های پریده‌رنگ / گشتیانِ خستهٔ خواب‌آلود / سایهٔ نقاب غم‌انگیز زندگی / حقیقتِ یأس‌آور / قلبِ کتیبهٔ مخدوش / اعتبارِ سنگیِ لرزان / «شعرِ دیدار در شب» // اندیشهٔ آشفتهٔ ابری ولگرد / شاخهٔ بازیگرِ دور از دست / پیوندِ سُست / اوراق کهنه / جنگلِ سبزِ سیّال / دریای مضطربِ خونسرد / کوهِ غریبِ فاتح / خواب سرد و ساکتِ سیمرغان / لحظهٔ نامحدود / پچ‌پچِ ترسان / بغضِ پنهانی پرده‌ها (شعرِ «فتحِ باغ») // گیسوهای مضطرب / کبوترهای مفلوج / درختانِ بی‌تجربهٔ یائسه / پنجره‌های کور / عمق خواب‌های سحرگاهی / شکلِ منفرد و تنها / هجومِ مخفیِ کابوس‌های شوم / دست‌های ملتمس / چهرهٔ فناشده / آن دو سرزنشِ تلخ / (= دست‌ها) / سپیده‌دمِ کاذب / افقِ سرد (شعرِ «گل سرخ») // وَهمِ سبز / قلمروِ بی‌آفتاب / هایهویِ گریزان / گودترین لحظه‌های تیرهٔ هم‌خوابگی / حصارِ قلعهٔ خاموش اعتماد / شکاف‌های کهنه / ترنّمِ دلگیر چرخ خیّاطی / سهمناک‌ترین صخره / وهمِ سبزرنگ / دو چشمِ مضطربِ ترسان / راه‌های پیچاپیچ / دهانِ سردِ مکنده / واژه‌های سادهٔ فریب / تاجِ کاغذین / چراغ‌های مشوّش /

خانه‌های روشنِ شکّاک / آغوشِ دودهای معطّر (شعرِ «وهمِ سبز») // رُشدِ دردناکِ سپیدارهای فصل‌های خشک / ادامهٔ بوهای زیر خاک / تجربه‌های غلیظِ تاریکی / بیشه‌های آن سویِ دیوار (شعرِ «به آفتاب سلامی دوباره») // آیهٔ تاریک / فاصلهٔ رخوتناک / نگاهِ گیج / لحظه‌های مسدود / بهانه‌های ساده / زوالِ زیبای گل‌ها / پلّهٔ متروک / گردشِ حُزن‌آلود (شعرِ «تولّدی دیگر»).

ممکن است تمام ویژگی‌های «وَصف»ها در کتابِ تولدی دیگر محدود به این نمونه‌ها نباشد، ولی از منظرِ تحلیل روان‌شناسیِ شاعر، خطوطِ برجستهٔ شخصیتِ او را آینگی می‌کند. ضمناً می‌تواند اُلگوی خوبی باشد برای این گونه مطالعات در شعرِ معاصر یا کلاسیک، در موردِ شاعرانی که شخصیتِ مستقل دارند و شعرشان از درونشان سرچشمه می‌گیرد. مثلاً همین کار در موردِ بوف کور و دیگر آثار هدایت می‌تواند دستاوردِ خوبی داشته باشد و در موردِ کلاسیک‌های بزرگِ شعرِ فارسی به صورتِ رسالهٔ مفرده[1] اگر به‌درستی و از سرِ دقت انجام شود بی‌گمان نتایج شگرفی خواهد داشت. مثلاً «وصف»های فردوسی و ارتباطِ آنها با ژانرِ حماسه یا «وصف»های دیوانِ شمس و پیوندی که با جهان‌بینیِ مولانا دارد. بگذریم.

در چاپِ ناقصی که از این مقاله در بخارا شد، من حاشیه‌ای دربارهٔ مسائلِ مرتبطِ با این بحث مطرح کرده بودم، موجب سوء تفاهمی برای بعضی دوستان شد. آن بند را در اینجا حذف کردم، امّا به حاشیه‌ای که در آنجا نوشته بودم همچنان معتقدم و آن حاشیه این بود که:

من مانندِ Julien Benda (۱۸۶۷-۱۹۵۶) که در نیمهٔ اوّلِ قرن بیستم از خیانتِ روشنفکران سخن به میان آورد نیستم و قصدِ توهین به هیچ روشنفکر راستینی را ندارم. از میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخانِ کرمانی بگیر و بیا تا سید حسنِ تقی‌زاده و دکتر ارانی و بهار و نیما یوشیج و صادق هدایت و ذبیحِ بهروز، ولی در مجموع آنها را به دو گروه تقسیم می‌کنم:

الف. روشنفکرِ «نمی‌خواهم»

---

1. monograph

ب. روشنفکرِ «چه می‌خواهم»

متأسفانه، جامعهٔ عقل‌گریزِ ما همیشه به «روشنفکرانِ نمی‌خواهم» (امثالِ صادقِ هدایت) بها داده است و از «روشنفکر چه می‌خواهم» (امثالِ سید حسن تقی‌زاده و دکتر ارانی) با بی‌اعتنایی و گاه نفرت یاد کرده است. ولی آنها که سازندگانِ این سرزمین اند، بیشتر، همان «روشنفکرانِ چه می‌خواهم» اند، چه ارانی باشد و چه تقی‌زاده. در ایران برای این که شما مصداقِ «روشنفکرِ نمی‌خواهم» شوید کافی است که از مادرتان قهر کنید و بگویید «خورشتِ بادمجان را دوست ندارم» و یک عدد رُمانِ پُست‌مدرن کذایی و یا چند شعرِ جیغِ بنفش بی‌وزن و بی‌قافیه و بی‌معنی («احمدایِ» مُدِرن) هم در این عوالم مرتکب شوید و به تمام کاینات هم بد و بیراه بگویید و دهن‌کجی کنید. ولی «روشنفکرِ چه می‌خواهم» شدن، بسیار دشوار است، و «خربزه خوردنی» است که حتی پس از مرگ هم باید «پایِ لرزِ» آن بنشینید. از نکاتِ عبرت‌آموزْ یکی هم این است که فرنگی جماعت نیز، برای روشنفکرانِ نمی‌خواهمِ ما همیشه کف زده‌اند.

شعر در وزن هجایی

یکی از شعرایی که در این عصر (آستان مشروطیّت) تأثیر غرب را دست کم در حدود چندین ترجمهٔ منظوم از زبان فرانسه پذیرفته و تجربه‌ای هم در حوزهٔ نوعی وزن هجایی دارد، یحیی دولت‌آبادی (متوفی: ۱۳۱۸ هش) است. همچنین در دیوان او کوششی هم برای شعرهای کودکان انجام شده که خود به خود تأثیر غرب را نشان می‌دهد.

وی بخشی از دیوان خود را به ترجمه‌هایی که از شعر فرانسه کرده است اختصاص داده و در مقدمه می‌گوید: «در ایام اقامت در اروپا بعضی از دوستان پاره‌ای از آثار ادبی فرانسه را که با افکار شرقی متناسب به نظر می‌آمد به نظم فارسی درآورده با رعایت آنکه به قدر امکان [در] ترجمه عین الفاظ به کار برده شود و مصرع‌ها و بلکه جمله‌ها پیش و پس نگردد و بالاخره همان روح که در اصل اشعار هست در ترجمه نیز هویدا بوده باشد، تطبیق نمودن این اشعار با اصل آنها برای اهل خبرت مشکل نخواهد بود.»[1]

نکتهٔ جالب توجّه در این خصوص توجهی است که وی، برخلاف غالب کسانی که به‌ترجمه پرداخته‌اند، به‌مسألهٔ رعایت تطابق مصراع‌ها و جمله‌ها و کلمات با اصل فرانسه دارد و اینکه روح متن حفظ شود. همین رعایتِ دقّت در انتقال متن، سبب شده است که یکی از ترجمه‌های او را ادبای آن عصر از نمونه‌های خنده‌دار شعر تلقّی کنند. وی در ترجمه‌ای که از شعر «عشق جاوید»[2] اثر لوکنت دو لیل[3] کرده و تم آن عبارت است از زاری زنی در فقدان معشوق خویش، در بند سوم گوید:

مادر به خواب راحت، دختر به سوگواری

---

۱. اردیبهشت، ص ۱۵۱.

2. Christine :عنوان اصلی

3. Leconte de Lisle

بی‌جنبش اوفتاده پای سیه بخاری
در دنگْ‌دنگِ زنگِ ساعت دوشش شماری
آهسته خورد دستی بر دربِ خاکساری
کی باشد آنکه آید این وقت شب در اینجا؟[۱]

که برای رعایت امانت در ترجمه به جای «زنگ ساعت دوازده»، گفته است «در دَنگ‌دنگِ زنگِ ساعت دو شش شماری» که وحید دستگردی آن را مسخره کرده و گوید:

کشتی شعر آن زمان شد غرقِ دریای سقوط
کاندران مستشرقِ مغرب زمین شد ناخدا
دنگْ‌دنگِ ساعتِ دو شش شماری برتر است
پیش این مستشرق از شهنامه در قدر و بها[۲]

این قصیدهٔ وحید برای مطالعه در طرز برخورد ادبای سنّتی با تجدّدخواهی عصر قابل ملاحظه است.

شعرهایی که وی به ترجمهٔ منظوم آنها پرداخته، عبارتند از «عشق جاوید» از لوکنت دولیل، «بال و پر» از ویکتور هوگو، «عشق و آزادی» از آ. دوما، «برّه و گرگ»[۳] از فنلون[۴] و «مرگ پادشاهان»[۵] از ادومند هاراکوت[۶] و «قلب شکسته» (گلدان شکسته)[۷] اثر بسیار معروف سولی پرودم[۸] ــ که ترجمه‌های فراوانی از آن به‌فارسی در این عصر داریم ــ و «دوشیزهٔ زندانی»[۹] از آندره دو شنیه[۱۰] و قطعهٔ «برگ خشک» که مترجمْ گوینده را نمی‌شناخته و نامش معلوم نیست.

زمینهٔ این شعرها غالباً روایی و به لحاظ تم عاشقانه یا تعلیمی است. دولت‌آبادی خود در آغاز می‌گوید که شعرهایی را ترجمه کرده که با افکار شرقی متناسب به‌نظر می‌رسیده

---

۱. اردیبهشت، ص۱۵۲.
۲. قصیده از وحید دستگردی است در نقد تجدّدخواهان عصر و در مقدمهٔ دیوان ادیب‌الممالک، به کوشش وحید، چاپ شده است (ص ج مقدمه). یکی دیگر از کسانی که این شعر دولت‌آبادی را مسخره کرده عبدالله مستوفی است در شرح زندگانی من، ۲/۲۱.

3. Le Loup et le Jeune Mouton.
4. Fénelon
5. La mort do Rois
6. Edmond Haraucourt
7. Le vase brisé
8. Sully Prudhomme
9. La Jeune Captive
10. André de Chénier

است. تاریخ این ترجمه‌ها سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵ قمری است و از نخستین نمونه‌های ترجمهٔ آثار فرانسوی به زبان فارسی؛ یعنی در دورهٔ نخستین، دورهٔ قبل از کودتا، قرار می‌گیرد.

دولت‌آبادی در خلال شعرهای خود، گاهی اشاراتی به‌شعرهای فرنگی دارد، مثلاً در قطعهٔ عشق و آزادی خود گوید:

عشق را سازم برآزادی نثار

این سخن گفتا حکیمی بی‌نظیر[1]

و منظورش از «حکیم بی‌نظیر» اشاره به‌شعر «آ. دوما» است که بعداً جداگانه ترجمهٔ منظومی هم از آن داده است و پیش از این بدان اشارت کردیم.

قوالبی که وی برای ترجمه‌ها انتخاب کرده، قالب‌های نسبتاً آزادی از قبیل مستزاد و مسمّط است.

یکی از نشانه‌های توجّه به‌شعر غرب در کارهای دولت‌آبادی، کوششی است که وی برای سرودن شعر هجایی کرده و خود در مقدمه گوید: «در ۱۳۳۰ ه.ق» در ایّامِ اقامت سویس معلم مستشرق اِدوارْد برون از لندن شرحی به‌نگارنده می‌نویسد. مفادش آنکه «در انجمن ادبی ایران و انگلیس میان من و بعضی از اعضاء در باب عروض عرب و ادبیات فارسی اختلاف نظری است. مدّعی تصوّر می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهدهٔ کلام منظوم برنمی‌آید و من این دعوی را انکار کرده می‌گویم: ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی‌بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیّت دارد که شعر سیلابی داشته باشد. از این سبب تقاضا می‌کنم بی‌رعایت عروض معمول، منظومه‌ای ساخته به‌من بفرستید.» اشعار ذیل به خواهش معلّم مزبور تنظیم شده، مورد قبول و موجب اظهار خشنودی وی می‌گردد و باید دانست که سه مصرع اول در این منظومه با دوازده «صدا» و دو مصرع آخر با هشت «صدا» تقطیع می‌گردند:

---

۱. اردیبهشت، ص ۱۱۷.

صبحدم

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هشیار[1]

که دارای دوازده بند دیگر به‌همین قرار است و کوشش به‌سامان نرسیده‌ای است و ذوق فارسی زبانان به‌هیچ وجه آن را نپذیرفت و دنبال نکرد. دولت‌آبادی شعر دیگری هم در همین نوع از وزن هجائی دارد که تحت عنوان «سبک تازه» در اردیبهشت چاپ شده و در باب آن گوید: «در این منظومه هم به‌مقصدی که در مقدمهٔ «صبحدم» نگارش یافت، رعایتِ عروضِ معمولْ منظورْ نبوده، پنج مصرع هریک با هشت «صدا» و مصرع‌های ششم که همه با یکدیگر هم‌وزن و هم‌قافیه هستند با ده «صدا» تقطیع می‌گردند:

من در عالم جویم آدم　　عاقل دانا کامل بینا
نیکو خصلت نیکو طینت　　صاحب همّت صاحب عزّت
شخص رنگین مرد سنگین　　از هرچه بود این به در عالم[2]

سالها بعد از او، ابوالقاسم لاهوتی، ظاهراً به تأثیرِ از شعرِ روسی، مقداری شعر در وزنِ هجایی گفته است، ازجمله در ۱۹۴۱ شعر نسبتاً مفصّلی دارد به عنوان «پیروزی غزل» که قافیه‌های آن به ترتیب و نظمی خاص عوض می‌شود:

بیمارستان چون دیماه سپیدپوش
خواهران آماده می‌روند خواموش (= خاموش)
فرمانده منتظر پریشان احوال
نشسته جرّاحی پیشش کهن‌سال
جرّاح:
آخر تو که در میدان

---

۱. اردیبهشت، ص۱۲۴.　　۲. اردیبهشت، ص۱۲۷.

از توب نمی‌ترسیدی
در عینِ بمباران
خون‌سرد می‌جنگیدی
دلت گویا آهن بود
نامت مرگِ دشمن بود[1]

با اینکه وی با ادبیات فرانسه آشنائی کاملی داشته و گویا کتبی هم به‌زبان فرانسه دارد[2]؛ ولی در آنچه به‌عنوان شعر از خود سروده، تأثیر غرب را به‌هیچ وجه نمی‌توان دید. شاید تنها تأثیری که فرانسه دانی وی و آشنائی او با ادبیات و شعر فرانسه برشعر او داشته، غزلی باشد که با تمام عناصر زبان غزل قدیم سروده و در آن برای نخستین بار از معشوق فرنگی با «موی زرین» و «سینهٔ برهنه» و «کمر باریک» یاد کرده و این جسارت، تا حدّی نتیجهٔ آشنائی با شعرهای عاشقانهٔ فرنگ و زیستن در محیط فرنگ است وگرنه سنّت شعر فارسی چنین اجازه‌ای به‌گویندگان نمی‌داده است.

موی زرین

بر چهره فروریخته گیسویِ چو زر را
تا خیره کند دیدهٔ ارباب نظر را
افکنده برون سینهٔ رخشنده چو خورشید
تا روشنیش جلوه دهد صورت و سر را[3]

و غزل را در استکهلم سروده است، به‌سال ۱۳۳۶ هق.

در دیوان یحیی بعضی قوالب نسبتاً تازه‌تر، در قیاس با شعر قدیم دیده می‌شود که نزدیک به‌کوشش‌های دیگر متجدّدان این سالهاست.

---

۱. دیوان ابوالقاسم لاهوتی، ادارهٔ نشریّات به زبان‌های خارجی، مسکو، ۱۹۴۶، ص۱۸۳. برای نمونه‌های دیگر این نوع کوشش‌های لاهوتی بنگرید به جنگ آدمیزاد با دیو، همان ناشر، ۱۹۴۴، ص۱۲، شعرِ «پارتیزان دختر» و ص۱۰۹، شعرِ «برادران».

۲. اعلان آخر کتاب اردیبهشت در مورد دیگر تألیفات او دیده شود که از کتاب لاوره پرس خود چاپ اوپسالای سوئد یاد می‌کند.

۳. اردیبهشت، ص۶۱.

وثوق‌الدوله و شعر فرنگی

یکی از شعرای این دوره که با ادبیات غرب آشنائی بسیار عمیقی داشته و در جهت انتقال بعضی نمونه‌ها به‌شعر فارسی بسیار موفّق بوده است وثوق‌الدوله (۱۲۵۴-۱۳۲۹ ش) است. وی که سیاستمداری ورزیده، و به‌علّت قرارداد معروفش، مورد نفرت عامهٔ مردم ایران بوده است، در شعر مقام بسیار والایی دارد. در بافت تاریخی عصر خودش یکی از سه چهار شاعر توانا به‌شمار می‌رود و بعضی از قصاید او، نمونه‌های برجستهٔ شعر عصر مشروطیت و دورهٔ بعد از فرمان مشروطیت به‌شمار می‌رود. وی با شعر انگلیسی و فرانسوی، هردو، آشنائی داشته و از هردو زبان ترجمه‌هایی دارد. مرحوم بهار، به‌همین خصوصیت کار او، یعنی اهمیّت ترجمه‌هایش، اشاره کرده می‌گوید: «به‌سبب آشنایی با السِنَهٔ خارجی ترجمهٔ بسیاری از افکار شعرای فرانسه و انگلیس و آمریکا را به نظم آورده‌اند، مخصوصاً از خیالات لامارتین، شاعر شیرین‌زبان فرانسوی، قطعاتی بسیار زیبا به‌پارسی نقل کرده‌اند.»[1]

آنچه از ترجمه‌های وثوق‌الدوله، در دیوان او آمده زیاد نیست، پنج شش قطعه بیشتر نیست. امّا شعرایی که وی به‌ترجمهٔ آنها پرداخته به‌جز لامارتین ــ که در آن عصر مد روز بوده است و مرحوم بهار هم به‌همان اشاره می‌کند ــ در آن ایام برای شعرای فارسی زبان چندان شناخته نبوده‌اند، با اینکه در نهایت اهمیّت‌اند: دو قطعه از شارل بودلر ترجمه کرده است و یک قطعه از سولی پرودم (= گلدان شکسته که موفّق‌ترین ترجمهٔ این شعر سولی پرودم در زبان فارسی است) و قطعه‌ای از لانگ‌فلو شاعر آمریکائی.

---

۱. مقدمهٔ آثار وثوق، ص۱۹، به نقل از مجلهٔ یغما، سال ۱۳۳۶، شمارهٔ ششم، و نیز بنگرید به دیوان وثوق، چاپ علی وثوق، تهران، ۱۳۴۳ (تاریخ مقدمه).

ترجمهٔ گلدان شکسته که در قالب مثنوی است و بدین گونه آغاز می‌شود:

گلی شاداب در مینای بُلّور   بپژمرد و بماند از خرّمی دور[1]

در دوازده بیت است و شکل یک شعر فارسی به‌خود گرفته که صرف نظر از عامل ترجمه بودن، به‌عنوان یک شعر تمثیلی خوب و خواندنی قابل پذیرفتن است. قطعهٔ «حقیقت هستی»، که اقتباس از لانگ‌فلو است، مثنوی بلندی است با درون‌مایه‌ای فلسفی و در لندن، در جولای ۱۹۲۴ آن را به‌نظم درآورده است.[2] قطعهٔ مفصلی هم از لامارتین ترجمه کرده است به عنوان «راز خلقت» که از شش پارهٔ ۱۰ یا ۱۱ بیتی تشکیل می‌شود در قالب قصیدهٔ کوتاه و تمی روائی و تعلیمی دارد.[3] قطعهٔ لایِ جانْ آلای[4] نیز که ترجمه از شارل بودلر است، زمینه‌ای اخلاقی و تعلیمی دارد:

ابلهی و رشک و آز و تیرگی‌های هوس   جان ما در بند دارند و تنِ ما در قفس

و نیز «پلیدی‌ها» از شارل بودلر که چنین آغاز می‌شود:

خوی‌ها ناروا از رشک و آز و ریو و رنگ   راستی کُشتن به کژی نام آلودن به ننگ[5]

که احتمالاً تحریر دیگری از ترجمهٔ همان قطعهٔ لایِ جان‌آلای است.

آنچه در ترجمه‌های وثوق قابل یادآوری است این است که وی چنان این آثار را به‌پارسی نقل کرده که نشانی از فرنگی بودن تم‌ها باقی نمانده است.

---

۱. آثار وثوق، ص ۹۰. در دیوان شاعر عنوان این شعر «دلِ شکسته» است و در حاشیه افزوده شده که ترجمه‌ای است از قطعهٔ موسوم به «گلدان شکسته» Brise le vase از ارلمان سولی پرودم Sully Prudhomme شاعر پارناسی فرانسه، متولد ۱۸۳۹، متوفی ۱۹۰۷، که در ۱۹۰۱ برندهٔ جایزهٔ نوبل گردید. قطعهٔ مزبور آن‌قدر در مردم فرانسه مؤثر افتاد که سولی پرودم را ملقب به «شاعرِ گلدان شکسته» ساختند. چند نفر از شعرای ایران هم این قطعه را به شعرِ فارسی گردانده‌اند. مرحوم رشید یاسمی و مرحوم حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی از آن جمله بودند (حاشیهٔ صفحهٔ ۹۰). نیز مراجعه شود به فصل مربوط به رشید یاسمی در کتابِ حاضر.

۲. همان کتاب، ص ۹۸

۳. همان کتاب، ص ۱۰۲

۴. همان کتاب، ص ۱۰۸

۵. همان کتاب، ص ۱۱۶

رازِ نیمشب

یکی از نخستین تجربه‌های اُلگوبرداری از شعر فرنگی که تقلیدی است به‌تمام معنی و کوچک‌ترین ارتباطی با سنّتِ شعر فارسی ندارد، کوشش دکتر محمد مقدم (۱۲۸۷-۱۳۷۳) است که در ۱۳۱۳ دو کِتاب کوچک نشر داده است. این دو کتاب که در تیراژهای بسیار محدود چاپ شده است، هیچ گونه تأثیری در محیط ادبی نداشته است ولی از لحاظ تاریخ تأثیر افکار غربی در ادب و شعر فارسی تا حدودی دارای اهمیّت است.

نخستین کتابچه که در قطع کوچک ولی دراز (بیاضی) چاپ شده است «راز نیمشب» (راهی چند بیرونِ از پرده، نوشته و نگارشِ محمد مقدم) نام دارد که آنچه اکنون در دانشگاه پرینستون در دسترس من است عنوان چاپ دوّم دارد و نوشته است: از سد و پنجاه شماره نه (نه را با قلم اضافه کرده‌اند). دی ماه هزار و سی صد و سیزده در تهران به‌چاپ رسید و در بالای صفحه نوشته است «برای جشن آذر».

این کتاب صفحه شماری ندارد و به‌سبک نسخه‌های خطی قدیم در پایان هرصفحه کلمه‌ای را که آغاز صفحهٔ بعدی است، نوشته است. و مجموعاً ۱۶ قطعه است که چون قصد مؤلف گویا عرضه کردنِ نوعی شعر بوده است ما هم آن را شعر می‌خوانیم. مقداری هم نقاشی و طرح سیاه قلم از نیم تنهٔ زن برهنه و سرو و گربه و غیره هم در این کتاب دیده می‌شود که احتمالاً نقاشی خودِ مؤلف است. چون در کنار عکس گربه امضای مؤلف «محمد مقدم» دیده می‌شود.

نخستین قطعهٔ کتاب که «پروانهٔ شب‌تاب» نام دارد، چنین است:

در تاریکی شب
گفته‌های پراکندهٔ من

همچو پروانهٔ شب‌تاب
درخشند و پرند.

قطعهٔ بعدی نوای شباویز است که تمام آن نقل می‌شود تا مجموعهٔ خصایص کار مؤلف معلوم شود:

چنان‌که می‌بینید اگر شعر را انحراف از نرم طبیعی زبان به‌حساب آوریم؛ یعنی نوعی از کاربُردِ زبان که با زبان گفتار و منطقی متفاوت است، این قطعه‌ها کوششی است برای ایجادِ نوعی شعر. گاه در این قطعه‌ها شما می‌توانید قافیه را هم ببینید:

من مرغ شباویزم
روز پنهانم و از روشنیش پرهیزم

گاه دو یا سه سطر در کنار هم نوعی وزن عروضی دارند:

در باغ‌های تنها
در درّه‌های پربیم

و مهم‌ترین انحرافش نوع زبان است. در این زبان، نویسنده بین زبان محاوره و زبان قدما مخلوطی نابهنجار به‌وجود آورده است و نتوانسته است شکاف را پر کند؛ با این‌همه از حق نباید گذشت که کوشش را در این راه آغاز کرده است. خواننده، اگر با شعر فرنگی آشنایی داشته باشد، ممکن است احتمال دهد که این کوشش نوعی تقلید صوری از شعر فرنگی است و حق هم با خواننده است.

امّا در آن سوی شکستن وزن و قافیه و کاربرد زبان، یک چیز مهم‌تر در این کتاب وجود دارد که آن رهاشدگی موضوعات و فضای قطعه‌هاست از مجموعهٔ قراردادها و سنت‌ها. به‌خصوص در این قطعه‌ها جای زبان شعری قدما و تشبیهات و استعارات‌شان به‌کلی خالی است. شاید بشود گفت که نویسنده در این کتاب اصولاً تشبیه و استعاره‌ای به‌کار نبرده یا بسیار کم به‌کار برده است و چیز زیبائی از این لحاظ عرضه نکرده است امّا به تکرارِ استعاره‌ها و مجازهای مبتذلِ شعرای عصر هم دچار نشده است. از لحاظ فضای شعری، خواننده خود را در فضایی می‌یابد که در شعر فرنگی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رواج داشته است. «حرف»های مقدم این حُسن را دارد که از صراحت و شعار

بودن، چه شعار عشقی و چه شعار سیاسی، تا حدِّ زیادی می‌گریزد و همچنین است قطعه‌های دیگر کتاب از قبیل «گل شب» که دومین قطعه است و بدین گونه آغاز می‌شود:

گل شب

چون روز شود زنبور و مگس گردم آیند
بویی بکنند و از شیرهٔ شیرین برونم نوشند
لیک آن بوی خوش درونی آن راز نهانی را
درِ روشنی روز از من بیهوده مجوئید ...

کوشش نویسنده برای ایجاد نوعی وزن، یا به‌هرحال گریز از ساختمان نثر، در پارهٔ نخستین «اسپندار نیم سوخته» که چهارمین شعر کتاب است کاملاً احساس می‌شود:

اکنون نیمی ز شب تیره گذشته
نیمی ز تنم سوخته
نیم دگرش مانده به‌جای
یا سوخته گردد یا نه.

جزوهٔ دیگری که مؤلف در همان سال و برای «جشن سده» چاپ کرده و در ۱۳۰ نسخه چاپ شده است (به شمارهٔ ۹ در پرینستون موجود است) (در چاپخانهٔ لوکس ۱۳۱۳) بانگ خروس نام دارد در ۴۲ صفحه به قطع کوچک‌تر از جیبی و با کاغذ ضخیم. مجموعاً ۹ پاره «شعر» است دربارهٔ خروس. در این قطعه‌ها جنبهٔ روایی بر جنبهٔ عاطفی غلبه دارد (در قیاس با رازِ نیمشب) نخستین قطعه (پس از پاره‌ای که از راز نیمشب به عنوان پیش‌درآمد نقل شده است) «خروس جنگی» است:

سرِ گذر گروهی انبوه گرد آمده بودند
داد و فریادشان بلند بود
گاهی می‌خندیدند و کف می‌زدند
در میان آن توده دو خروس می‌جنگیدند
با نوک و چنگ یکدیگر را زخمی کرده بودند

از خروسِ سپید خون می‌چکید
لکه‌های سرخ خون جامهٔ اسپیدش
رنگین کرده و آراسته بود

خروس‌ها را از هم جدا کردند و
مردم پراکنده شدند
در میان آن توده
هیچ کس را آگهی از نهادِ خروس نبود
بیچاره‌ها گمان می‌بردند
که خروس برای سرگرمی آنها می‌جنگد
مردم شایستهٔ دانستن راز خروس نبودند
تنها پسری از روی بچگی
آن راز به‌زبان آورد
همبازی او پرسید
آنجا چه بود که این‌همه مردم
گرد آمده بودند
در پاسخ گفت
نمی‌دانی خروس جنگی بود.

این کتاب از لحاظ حال و هوای «شعر»ی ضعیف‌تر از کتاب قبلی است ولی باز این مزیّت را دارد که نشان می‌دهد که می‌توان برای ایجاد شعر در فضایی غیر از شمع و گل و پروانه و توصیفِ بهار از روی دیوان‌های قدما کوشید. درست است که «شعر»های این کتاب و کتاب راز نیمشب کم‌ترین انعکاسی در محیط ادبی آن روز و امروز نداشته‌اند زیرا هیچ بحثی و نقدی در باب آنها، در مجلات قبل از شهریور ۲۰، دیده نشده است؛ ولی هرچه باشد به تجدد ادبی به مراحلْ نزدیک‌تر از دوبیتی‌های پیوسته‌ای است که شعرای دورهٔ بیست ساله (۱۳۰۰-۱۳۲۰) غالباً سروده‌اند.

تلقّی گویندهٔ این قطعه‌ها از شعر، تلقّی یک اروپائی از شعر است و سعی نویسنده در

ایجاد مجموعه‌ای کوشش‌ها در راه کاربرد نوعی وزن، قافیه، زبان منحرف از زبان گفتار و زبان کلیشه‌شدهٔ قدما و معاصران، و سخن گفتن از چیزهایی که به‌ظاهر و برطبق سلیقهٔ مردم عصر نمی‌توانند موضوع شعر باشند (زیرا پند و اندرزی در آنها نهفته نیست) همه و همه عواملی هستند که آگاهی نویسنده را در باب حقیقت شعر برطبق مشربِ ناقدان و شاعرانِ اروپا و آمریکا نشان می‌دهد.

شاید نیاز به یادآوری نباشد ولی اشاره‌ای جداگانه به این نکته ضرورت دارد که در شعر این دوره و تا سالها بعد از آن، عقیده بر این بود که شعر باید یا غزل باشد و وصف طبیعتِ کلیشه شده یا پند و اندرز؛ و گویندهٔ این قطعه‌ها کوشیده است از صراحت بپرهیزد و با سخن گفتن از «گل شب‌بو»، «پروانهٔ شب‌تاب»، «ستارهٔ دنباله‌دار» یا «گوهر شبچراغ»، بی‌آنکه نتیجه‌گیری منطقی از سخن خویش بکند، حرف‌های خودش را بیان کند. این کاری است که در کارهای نیما هم در غراب (۱۳۱۷) و ققنوس (۱۳۱۸) بیشتر دیده می‌شود تا در شعرهای اولیه‌اش.

جستجوی شاعر خاصی یا مکتب معیّنی به‌عنوان سرمشق گویندهٔ این شعرها بسیار دشوار است؛ ولی گویندهٔ این شعرها که تحصیلات خود را در آمریکا تمام کرده بود و طبعاً با جریان‌های شعر آمریکا و انگلیس در آن سالها آشنایی داشت، از مجموعهٔ جدال‌ها و بحث‌های آن عصر سود جُسته است. بعضی از ناقدان، او را متأثر از شعر والت ویتمن دانسته‌اند ولی در سالهای نشر «راز نیمشب» و «بانگ خروس» این گونه شعرها منحصر در والت ویتمن نبود.

در سال ۱۳۱۴ اثر دیگری از محمد مقدم در چهل نسخه چاپ شده و چنانکه در آن متذکر شده‌اند برای فروش نبوده است. نسخه‌ای از آن به‌امضای خود محمدمقدم در کتابخانهٔ پرینستون وجود دارد. عنوان کتاب که (در قطع جیبی است) «بازگشت به‌الموت» است کوششی است برای ایجاد نوعی درام منظوم در وزنی (اگر بشود گفت وزن) آزاد. اگرچه در قسمت اصلی کتاب، کوششی برای گریز از زبان عادی یا ایجاد نوعی وزن انجام نشده امّا پاره‌هایی از این اثر، نوعی وزن دارد که با پس و پیش کردن اجزای جمله ایجاد شده است. این مشخّصه را، گاه، به نثرِ مؤلف داده که خواننده احساس نوعی تفاوت با زبان نثر داشته باشد. گاه پاره‌هایی از گفتگوها به زبان عامیانه است:

خدای دژ الموت رو بنگرید
هوای گکوه نمی‌خاد
خوراک و نوشاک خورده
بوئی از دختر برده
دیگه تنهایی نمی‌خاد

نیما رازِ نیمشبِ مقدم را «یک قسم شعر منثور به اسلوب آمریکایی» می‌خوانَد و معتقد است که این اثر بالاتر از فهم و احساسات عمومی ساخته شده است.[۱]

۱. ارزش احساسات، چاپ اول، ص ۱۴۱.

شاهین و بیانیّه‌های شعر فرنگی

در آخرین سالهای این دوره (بعد از کودتای ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰) «کوشندهٔ» دیگری که به‌هرحال جای پای شعر فرنگی را در آثار او باید دید، ظهور کرد که دکتر تندرکیا (۱۲۸۸-۱۳۶۸) بود. وی که به گفتهٔ خودش: در سال ۱۳۱۱ از دانشکدهٔ حقوق تهران لیسانس گرفته، برای تکمیل تحصیلات خود به‌فرانسه رفته و لیسانس را از نو آغاز نهاده و به‌لیون Lyon رفته و وارد دانشکدهٔ حقوق لیون شده و ... سال بعد به پاریس رفته و بقیهٔ لیسانس و دکتری خود را در پاریس گذراند.[1]

در آبان ۱۳۲۰ شاهین را که مجموعه‌ای از کارهای او بود با مقدمه‌ای نشر داد که به‌هرحال به‌صراحت شخص مؤلف، متأثر از حیات در محیط فرنگی و نیز تا حدودی متأثر از شعر غرب بود. او در مقدمهٔ شاهینْ (چاپ ۱۳۲۰) گوید: «هنگامی که از تهران به‌سوی اروپا روانه می‌شدم چنان هوای دیدارِ غرب مرا فراگرفته بود که دیگر در من جائی برای ادبیات نمی‌ماند. اندیشه‌های ادبی یکباره غیب شدند...» و می‌گوید بعدها «... نگارِ[2] شاهین خودش پیدا شد، امّا زندگی هفت سالهٔ اروپای من تکامل‌هائی در من پدید آورد و در تمام جلوه‌های زندگی من نافذ شد، در نفس ادبیم نیز اثر گذاشت ولی این اثر ادبی از زندگانی فرنگ روی هم رفته بیشتر آمد تا از ادبیات اروپائی. مثلاً تربیت موزیکی و رقصی، یقیناً، در آ هنگینگوئی من بیشتر دخالت دارد تا دیدن ترکیب‌های گوناگون اشعار فرانسه. به‌علاوه به‌دیدن این ترکیب‌ها هیچ نیازی نداشتم زیرا که، پیش از

---

۱. نهیب جنبش ادبی شاهین، بند دوم، بخش I، (تهران، ۱۳۴۹).

۲. «نگار» را برابر theorie به کار می‌برد.

آن که حتی فرانسه بدانم، مستزاد خودمان را می‌شناختم و در من هی تکامل می‌یافت.»[۱]

آنچه از تأثیر شعر فرانسه در «چیزها»[۲]ی این کتاب می‌توان دید، انحراف از نُرمِ شعر سنتی فارسی در چند محور است، سخن در این جا برسر نفس انحراف است و سخنی از هنر بودن و شعر بودن و حرفی از توفیق در این راه نیست.

۱. در نخستین چشم انداز، انحراف از نرم زبان است. خودش در این باره در بیانیهٔ آغاز کتاب گوید: «همه می‌دانند که هرنویسنده‌ای، به‌ویژه نویسندهٔ امروز فارسی، در سیر خود به‌معانی‌ای برمی‌خورد که ناچار است برای آنها، خود، الفاظی بیاورد. این را گفتم تا چون در اینجا کلمه و جمله‌هایی تازه دیدند بدانند که از رویِ نیاز است نه از روی هوس»[۳] این زبان که نویسنده مدعی آن شده است، اگر در کارهای او متأثر از تجارب شخصی او و تأثرش از ادبیات فرنگ باشد، در عصر نشر این بیانیه، زبان تازه‌ای نمی‌تواند به‌شمار آید. این زبان از لحاظ واژگان، ترکیبی است از زبان ادبی رسمی و زبان عامیانه. نمونه‌اش را بخوانید تا در باب سوابق آن به‌جستجو بپردازیم:

«ای نازنین مکش آه! آفرین مرد باش
زندگانی آموختی،
جانانه سوختی! اکنون خونسرد باش
قاه قاه!
واه واه چه تلخ و تیره است زندگانی ما!

راستی ای مردم این‌همه رنج و این‌همه شکنجه برای چه، چرا؟! کیست که بداند، کیست؟! اُف، هرکه می‌داند تفی بیاندازد! تف! ای وای...

ای وای چه دردی، چکنم؟! آخ!
کجائید؟!
مُردم، مُردم! واخ!
بیائید!
بیائید که آل آمد و بُردم!

---

۱. نهیبِ جنبش ادبی شاهین، دکتر پرتو تندر-کیا، چاپخانهٔ مرکزی آبان، ۱۳۲۰، ص۱۱.
۲. چیز و چیزک از اصطلاحات خود نویسنده است.
۳. نهیبِ جنبش ادبی، ۷.

ـ چه خبر شد؟! هیاهوست
چه مگر شد؟! همسایه زاوست
خدا قوّت
بیچاره دختر! ای جانمی ماما!
اللهُ اکبر! مارمولک آمد به دنیا!
به‌سلامت! الخ...» (ص۳۲-۳۱ چاپ ۱۳۲۰)

کوشش به‌سامان‌نرسیدهٔ این مدعی، در این راه بوده است که زبان را از نُرمِ کلیشه‌ایِ قدمایی نجات دهد، ولی به‌مصداقِ «حَفِظْتَ شیئاً وَ غابَتْ عنكَ اَشیاء»، اصل مهم‌تری را از یاد بُرده و آن اینکه شعر حوزهٔ کاربُردِ جمال‌شناسانهٔ زبان است، مهم این نیست که نُرم قدمایی شکسته شود، بلکه مهم این است که ببینیم پس از این شکستنِ نُرم، حاصلِ کار تجدد چه مقدار در حوزهٔ جمال‌شناسانهٔ زبان می‌تواند ارزش داشته باشد؟ چیزی که در این شاهین‌ها، جز در مصراع‌هائی جداگانه و به‌ندرت، به‌هیچ وجه مشاهده نمی‌شود.

برای رسیدن به‌این حدِّ از آزادی در انتخابِ زبان ـ یعنی آمیختن زبان عامه و زبان رسمی ـ علی‌اکبر دهخدا حدود سی سال قبل از نشر نخستین شاهین کوشیده بود که:

خاک به‌سرم بچه به‌هوش آمده!

و موفّق هم شده بود. حالا بعد از سی سال او می‌خواهد همان کار را بدون موفقیّت انجام دهد و بیانیّهٔ شعری صادر کند. مثل بسیاری از جوانان و پیرانِ کم‌اطلاع و سادهٔ سالهای اخیر که برای بارِ دوم، دوچرخه اختراع می‌کنند!

به‌هرحال، کوشش شاهینگو در مرحلهٔ نگار (یعنی نظریه به‌قول خودش) این بوده است که در برابر آنچه از ذهنش می‌گذرد، هیچ نوع تَقَیُّدی را نپذیرد، نوعی آزادی در تداعی که در بیانیه‌های شعری اروپای این عصر رواج بسیار داشت. وی اگرچه در مرحلهٔ عمل، بسیار ناموفق بوده است ولی در حدّ نظریه‌پردازی و نشر بیانیّه این سخنش، در آن سالها، دارای ارزش نسبی است که: «معنی جانِ لفظ است، لفظ نمایندهٔ معنی است. لفظ باید هرچه بیشتر پیرو ساخت و آئینهٔ معنی باشد؛ معنی زنده و جنبان است و به‌ما رنگارنگ و گوناگون جلوه می‌کند: روشن و تاریک، نرم و سخت، سبک و سنگین، تند و کُند، پست و بلند، باز و بسته و جز اینها. پس برای اینکه سخن جاندار باشد می‌باید

هرگونه قیدِ لفظی را درهم شکست تا بدین گونه لفظ بتواند «آزاد» از معنی پیروی کند. چنین (یعنی بدین گونه)، علوم ادبیهٔ گذشته درهم می‌ریزند. یکپارچه باید بازدید و زدوده شوند.» (ص۱۸، چاپ ۱۳۲۰) می‌بینیم که این بیانیه؛ گزارشی است از مواد بیانیه‌های فرنگ در باب تجددِ شعری و زبانِ شعر.

۲. انحراف دیگری که از نرم قدمائی در این کتاب و بیانیه دیده می‌شود شکستن نرم قافیه و وزن است، و این هیچ تازگی ندارد زیرا بانو شمس کسمائی و پس از او نیما سالها پیش این کار را کرده بودند. به‌هرحال «شاهینگو» معتقد است که «... «شاهین» و «شاهینساز» از هرگونه بندی آزاد است، کاملاً آزاد!، حتی از قید قافیه اگر این قافیه دشمن معنی و بند شاهینساز گردد.» (ص ۹) اگرچه وی در همان نمونه‌ای که نقل کردیم، حدود برداشت عملی خود را از قافیه نشان داده است ولی این سخنش که می‌گوید «آزادی را با اهمال نباید اشتباه کرد» (همانجا) نشان دهندهٔ این است که او در مقامِ نظریّه موفق‌تر است تا در مقام عمل. به‌هرحال، جانِ کلام و بیانیهٔ او در بابِ وزن و موسیقی شعر هم، چنین سخنی است: «در موزیک هستیم پس در احساسات هستیم و بس، بیرون از محیط احساسات، بیرون از افق شاهین است؛ بدین گونه بیهوده انداخته و بار سبک‌تر می‌گردد. در موزیک هستیم، پس سخن باید آهنگین باشد. در موزیک هستیم پس لفظ را باید در محیط معنی هرچه نیکوتر آراست.» (ص ۹ همانجا). می‌بینید کسی که در عمل کوچک‌ترین بهره‌ای از موادّ بیانیّهٔ خود ندارد، به‌احتمال قوی براثر قرائت بیانیه‌های شعری فرنگ تا چه حد، معقول و درست سخن می‌گوید، اصلاً نوع بیان او که می‌گوید: «در موزیک هستیم» خواننده را به‌این کوشش ذهنی وا می‌دارد که این عبارت ترجمهٔ کدام تعبیر فرنگی است؟ بیشتر در حدود تعبیرات پل والری در بیانیه‌های شعریش. و می‌دانیم که نشر نخستین شاهین، مقارن با آخرین سالهای حیات والری و دورانِ شهرتِ او و عقایدش در سراسرِ فرانسه و اروپا بود.

وی در پایان همین پاره از بیانیه‌اش می‌گوید: «این بود نگار (نظریهٔ) شاهین که چون نیکو به‌کردار آید یک رشته معمّاهای ادبی (۱ـ رفع یکنواختی ناگوار و نتیجه‌های آن ۲ـ جلب توجّه شنونده به معنی و بیدار نگاه داشتن او ۳ـ در شنزارِ الفاظ و جلوه‌های گوناگون آن فرو نرفتن و جز اینها) خود به‌خود گشوده خواهند گشت.» (ص ۹) این

قسمت‌ها نیز یادآور موادّ بیانیه‌های شعر مدرن فرنگی است و جانب دیگر سخن شاملو که: «گرچه از قافیه‌های لعنتی در این شعرها نشانه‌ای نیست [از آن‌گونه قافیه‌ها برگذرگاه هرمصراع. که پنداری حاکمی خُل، ناقوس‌بانانی بر سرِ پیچ هر کوچه برگماشته است تا چون رهگذر، پا به‌پای اندیشه‌های فرتوتِ پیزوری چرت‌زنان می‌گذرد، پتک به‌ناقوس فرو کوبند و چرتش را، چون چلواری آهار خورده، بردرند تا از یاد نبرد که حاکم شهر کیست.] (آیدا در آینه، نیل، ۱۳۴۳، ص ۵۲)

نکتهٔ دیگری که در بیانیهٔ شاهینگو، به‌هرحال، تأثیر برداشت‌های غربی است، تقسیمی است که وی از نظم و نثر و عرضه کردن چیزی به‌نام «نثم» ــ برزخی میان نظم و نثر ــ دارد: «همه دو گونه سخن را خوب می‌شناسند: نظم و نثر. ولی میانهٔ این دو کیفیتی است که نه این است و نه آن. این کیفیت برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثم» نامیم؟! نثم بازی ویژهٔ خود را دارد و شایستهٔ آن است که مورد توجّه شاهینساز باشد.» (ص ۹ همانجا) و اضافه می‌کند که شاهین نه نظم است و نه نثم و نه نثر، زیرا که هم نظم است و هم نثم و هم نثر. پس شاهین چیست؟ شاهین «آهنگین» است و شاهینساز آهنگینگوئی که از خشک‌ترین نظم‌ها، رهسپار، از نظم گذشته، به‌نرم‌ترین نثرها می‌رسد و سخن را درست قالب معنی می‌سازد. سخن زبان زنده.» (ص ۱۰ همانجا) این عبارات اخیر را از آن رو نقل کردیم تا متوجّه شوید که در این قسمت‌ها، مؤلف افکار اصلی خود را ــ که دیگر ترجمه از بیانیه‌های فرنگی نیست ــ آورده است و به‌همان دلیل سراپا تناقض و آشفتگی است و نشان می‌دهد که آن مطالب معقول نقل شده در صفحات پیشین ترجمه از عبارات بیانیه‌های شعری فرنگ است وگرنه کسی که آن‌گونه حرف‌هائی بزند دیگر در مرحلهٔ نظم و نثر و نثم، گرفتار این آشفتگی‌ها نمی‌شود. مؤلف برای رفعِ هرگونه شبهه‌ای می‌گوید: «لازم است برای رفع شبههٔ بسیاری بگویم که عمل ادبیات اروپائی در پیدایش شاهین نزدیک به‌هیچ است» (ص ۱۱ همانجا) ولی اگر بخواهیم محمل صدقی برای دعوی دکتر تندرکیا قائل شویم باید بگوئیم در حوزهٔ عملِ شعری، چنین است امّا موادّ بیانیه ترجمه از بیانیه‌های غربی است.

دکتر تندرکیا در ۱۳۴۹ یعنی قریب سی سال پس از نشر نخستین شاهینش در شاهین بند دوم ص ۷۵۲ تحت عنوان «دادخواست» می‌نویسد: «در پیشگاه ارجمند دادگاه

بی‌فرجام کشور فارسی، روز یکشنبهٔ چهارم آذر ۱۳۱۸ در میان سکوت مطلق تهران «نهیب جنبش ادبی، شاهین» نشر یافت و آغاز انقلاب ادبی را اعلام نمود و همه را به‌همکاری فراخواند.» و در همین جا تأکید می‌کند که انقلاب ادبی فقط و فقط از روز یکشنبه چهارم آذر ۱۳۱۸ آغاز شده است و بعد شکوه و شکایت از دزدانی که راه و رسم او را دزدیده‌اند و ... دعوی اینکه جز مقداری «چهار پاره» که به‌عنوانِ شعر نو عرضه شده، آنچه در قالب آزاد بوده است همه‌اش بی‌مصرف است و بی‌ارزش و انقلاب ادبی فقط و فقط در قلمرو شاهین وجود داشته و لاغیر.» ما هم عقیدهٔ ایشان را نقل می‌کنیم تا اگر کسی اطلاع ندارد مطلع شود. ولی دکتر تندرکیا در مجلهٔ اندیشه و هنر (ضمیمهٔ مجله، تحت عنوان «عواملی که برتحولِ محتویِ شعر معاصر اثر گذاشت.» ۱۳۴۱) خود اعتراف ضمنی کرده بود که چیزهای دیگری هم به‌عنوان شعر نو وجود دارد و منحصر در شاهین و شاهینگوی نیست.

ممکن است خوانندگانی، در دل اعتراض کنند که چرا فصلی از این یادداشت‌ها را به چنین حرف‌هایی اختصاص داده‌ام. واقع قضیّه این است که چون «صورتِ نوعیهٔ» تندرکیا در تمام نسل‌های بعد از او همیشه وجود داشته و دارد و حرف‌هایی نظریه‌پردازانه، همواره گفته می‌شود و صاحبان آن نظریّه‌های ترجمه شده، کوچک‌ترین بهره‌ای از ذوق و شناختِ ابعادِ زبان ندارند، این یادداشت را نوشتم تا پاسخی باشد برای تمام تندرکیاهای نسل‌های پی در پیِ نیمهٔ دوم قرن بیستم. او در پایان نیمهٔ اول، این حرف‌ها را زد و ناکامی و مضحک بودنِ «شعر»های او، در تمام این پنجاه سال، قولی است که جملگی برآنند؛ برای عبرت آیندگان و تندرکیاهای آینده بود که این سطرها را نوشتم.

شعرِ جدولی

آسیب‌شناسی نسل خرَدگریز

نمی‌دانم شما هیچ‌گاه جدولِ کلماتِ متقاطع روزنامه‌ها را حل کرده‌اید؟ کمتر کسی است که، دستِ‌کم یکی دو بار، به این کار نپرداخته باشد. در این جدول‌ها، که انواع و اقسام دارد، شما بدون اینکه بدانید در «خطِّ عمودی» چه کلماتی در شُرُفِ شِکل‌گیری است، مشغولِ پُرکردنِ «خط افقی» هستید و ناگهان متوجّه می‌شوید که سروکلّهٔ کلمات یا جملاتی، رویِ خطِ عمودی، پیدا شده است که شما به هیچ وجه در فکرِ آنها نبوده‌اید. شعر جدولی نیز چنین شعری است که «نویسندهٔ» آن از به هم ریختن «خانوادهٔ» کلمات و ترکیبِ تصادفی آنها به مجموعهٔ بی‌شماری «استعاره» و «مجاز» و حتی «تمثیل» دست می‌یابد؛ بی‌آنکه دربارهٔ هیچ کدام آنها، از قبل، اندیشه و حِسّ و حالتی و تأمّلی داشته باشد. از نوادرِ اتّفاقات، اینکه بخشِ قابلِ ملاحظه‌ای از این «ایماژهای جدولی» زیبا و شاعرانه و گاه حیرت‌آورند. عیبِ این نوعِ «ایماژ»ها در چیز دیگری است که در آسیب‌شناسیِ بیماری‌های فرهنگیِ اقوام باید دربارهٔ آن سخن گفت. قبل از هر چیز به این جدولِ بسیار ساده توجّه کنید:

۱	یک	سطر	شعرِ	عشقْ	سرودم
۲	دو	رکعتْ	نمازِ	صبحْ	خواندم
۳	سه	ساغرْ	شرابِ	ارغوانیْ	نوشیدم
۴	چهار	قطره	اشکِ	شادیْ	گریستم
۵	پنج	عددْ	آیینهٔ	شفّافْ	آوردم

سطرهای افقی (جمعاً پنج سطر) که محورِ ترکیب[1] را تشکیل می‌دهند، هرکدام به‌طور مستقل، قلمرو قاموسیِ (= غیرهنری و غیرشعریِ) زبان است؛ یعنی کلمات، در آنها، در همان مفهومی که اهلِ زبان آن را استعمال می‌کنند، به کار رفته است (= قلمروِ استعمالِ حقیقی) ولی اگر ترتیبِ عددیِ کلمات را در سطرها به هم بزنیم و کلماتی از سطر اول و دوم را جابه‌جا کنیم، بی آنکه اندیشه‌ای به کار بُرده باشیم، خودبه‌خود و بر اثرِ تصادف، مقداری «مجاز» (یا ایماژ و صُوَرِ خیال) پیدا می‌شود که ما نسبت به آنها هیچ گونه آگاهیِ قبلی نداشته‌ایم. مثلاً از درهم ریختن دو سطرِ افقیِ ۱ و۲ می‌توان چندین تصویرِ تصادفی به وجود آورد.

اگر جایِ «وابسته‌های عددی»، «سطر» و «رکعت» و ... را عوض کنیم خواهیم داشت:

۱. یک سطرْ اشکِ شادی گریستم
۲. یک سطرْ آیینهٔ شفاف آوردم
۳. دو رکعتْ شعرِ عشق سرودم
۴. دو رکعتْ نمازِ عشق سرودم
۵. سه قطره شعرِ ارغوانی خواندم
۶. سه قطره نمازِ شادی سرودم
۷. سه ساغرْ شعرِ عشق خواندم

بقیه‌اش را خودتان پُر کنید. غرضْ آوردنِ مثالی ساده بود. در تمامِ این هفت سطر ــ که از پس و پیش کردنِ بعضی اجزای «محورِ افقی» به‌طورِ تصادفی به وجود آمد ــ مقداری استعاره و تصویر دیده می‌شود. فعلاً کاری به خوب و بدِ آنها نداریم. در تمام این جمله‌ها زبان از حوزهٔ قاموسیِ خود خارج شده و به قلمروِ «مجاز» و «استعاره» وارد شده است. اگر به جدولِ اصلی مراجعه کنیم، می‌بینیم کلمات در سطرهایِ افقی، در خانوادهٔ طبیعیِ خود قرار دارند؛ یعنی هر کس بخواهد به‌طورِ طبیعی پیامِ خود را برساند می‌گوید: «دو رکعت نمازِ صبح خواندم» و نمی‌گوید: «دو رکعت شعرِ عشق سرودم»؛ چون «رکعت» اختصاص به نماز دارد و فعل آن هم «خواندن» است نه «سرودن»؛ ولی وقتی جای

---

1. syntagmatic

«رکعت» را و جای «سرودن» را عوض کردیم، واردِ قلمروِ استعاره و مجاز شدیم؛ یعنی از عُرفِ قاموسیِ زبان ــ که مشترکِ بین همهٔ اهل زبان است ــ «تجاوز» کردیم. «مجاز» هم از همین «تجاوز» حاصل می‌شود؛ چنانکه متافورا و متافورین[1] یونانی هم همین مفهوم «تجاوز و عبور» را دارد.

کلماتی که در کنارِ هم معمولاً به کار می‌روند؛ از قبیل ابر و باران و مه و سیلاب یا پدر و مادر و خواهر و برادر و خاله و دایه یا سرخ و سبز و زرد و بنفش و کبود یا حرام و واجب و مکروه و مستحب یا تشنگی و گرسنگی و خستگی و آشفتگی یا پنجره و در و دروازه و روزنه یا قندیل و چراغ و فتیله و شمعدان و شعله یا آفتاب و ستاره و خورشید و سپیده و صبح و سحر یا غم و شادی و حیرت و تعجب و خشم و نفرت یا قبیله و فرقه و حزب و دسته و جماعت یا جوانه و برگ و ساقه و شکوفه و گل و گلبرگ یا مذهب و دین و آیین و شریعت و عرفان و تصوّف یا چشم و گوش و لب و ابرو و پیشانی و سر و دست و پا یا نغمه و ترانه و پرده و ملودی و موسیقی و آواز.

تصوّر می‌کنم از قلمروِ خانوادگی نام‌ها و اسامی به حدّ کافی، و شاید هم در حد خسته‌کننده‌ای، مثال آوردم. حالا اجازه بدهید برای تکمیل بحث، دربارهٔ فعل‌ها و مصادِر هم قدری همین سخن را مورد توجّه قرار دهیم؛ مصادری از قبیلِ خوردن و نوشیدن و سرکشیدن و مکیدن و بلعیدن یا آمدن و رفتن و دویدن و قدم زدن و رقصیدن و شلنگ انداختن یا شکستن و بریدن و دریدن و شکافتن.

می‌دانم که خسته شده‌اید، ولی اجازه بدهید یک نکتهٔ دیگر را هم دربارهٔ «وابسته‌های عددی» برایتان بگویم. ما می‌گوییم: «یک جفت کفش»، «دو جفت جوراب» یا «یک باب منزل»، «دو باب مغازه» یا «یک بُطر شراب» یا «یک چَطْوَل عرق» یا «یک رکعت نماز» یا «یک قطره باران» و «یک چکه آب» و در شمارشِ هریک از مجموعه‌ها، از یک نوع «وابستهٔ عددی» استفاده می‌کنیم؛ مثلاً نمی‌گوییم «دو رکعت مغازه»؛ می‌گوییم «دو باب مغازه»؛ نمی‌گوییم «یک چَطْوَل جوراب»؛ می‌گوییم «یک جفت جوراب».

اینها پارادایْم[2]های ثابت یا نزدیک به ثابت زبان‌اند، که در زبان‌های مختلف عالم، با

---

1. metaphorein 2. paradigm

تفاوت‌ها و سایه‌روشن‌هایِ خاصِ خود، همیشه حریم خود را به‌طورِ طبیعی حفظ کرده‌اند؛ مثلِ خانواده‌هایی که در میان خودشان ازدواج می‌کنند، کمتر با بیگانه وصلت می‌کنند.

حال اگر شما بیایید، از روی تعمّد، خانوادهٔ باران و ابر و مه و صاعقه و برق و سیل و ... را ــ که همیشه با یکدیگر وصلت می‌کنند و خاستگاه طبیعیِ آنها چنین وصلت‌هایی را ایجاب می‌کند ــ وادار کنید به ازدواج با خانواده‌ای دیگر، مثلاً خانوادهٔ ایمان و حضور قلب و ولایت و مذهب و ایدئولوژی، عملاً نتایجِ عجیبی به بار می‌آید که غالباً فرزندانِ غیرعادی و غالباً ناقص الخلقه و گاه «بدیع و نوآیین» از ایشان زاده می‌شود. ایمانِ اَبر و حضورِ قلبِ رعد و ولایتِ سیل و مذهبِ صاعقه و ایدئولوژیِ توفان یا مثلاً به‌جای اینکه بگوییم «یک قطره باران بارید»، «یک قطره اندوه بارید» یا «یک قطره شادی بارید»! همین که شما وابستهٔ عددی «خانوادهٔ مایعات» را، که «قطره» است، به خانوادهٔ دیگری، که خانوادهٔ «شادی و غم» است، داده‌اید، یک رشته تصویرها و استعاره‌هایی، خود به خود، حاصل شده است که شما کوچک‌ترین احساس و تأمّلی دربارهٔ آنها نداشته‌اید.

حال با همان دو خانوادهٔ «باران» و «شادی» یک رفتارِ دیگر می‌کنیم. وابستهٔ عددیِ خانوادگیِ آنها را از «قطره» به «رکعت» یا به «سطر» عوض می‌کنیم و می‌گوییم «یک رکعت باران آمد» یا «یک سطر باران آمد» یا «دو رکعت شادی حاصل شد». اکنون اگر به جای «هرمز پسرعموی پرویز است» بگویید «باران پسرعمویِ برف است» یا «موجْ پدربزرگِ سیلاب است» یا «دریا دایهٔ توفان است» ــ به خوب و بدش کار نداریم ــ مجموعه‌ای تصویر و استعاره حاصل شده است که شما دربارهٔ آنها هیچ گونه احساس و تأمّلِ قبلی نداشته‌اید.

تصوّر می‌کنم نیازی به توضیحِ بیشتر نیست و هریک از آن خانواده‌ها و صدها خانوادهٔ دیگر را می‌توانید رویِ برگه‌هایی استخراج کنید و بدونِ هیچ گونه تأمّلی، یکی از این خانواده را با یکی از آن دیگری ترکیب کنید و جمعِ انبوهی از استعاره‌هایِ «بدیع» را ــ که در ادبیات بی‌سابقه است! ــ در اختیار داشته باشید.

باید توجّه داشت که از همین مقولهٔ موردِ بحثِ ماست وقتی کلماتی که در سالهای اخیر واردِ زبان شده‌اند، با خانواده‌های کهن همنشین می‌شوند. در این گونه موارد، علاوه

بر امرِ «برهم‌خوردگیِ نظامِ خانوادگی» یک امرِ دیگر هم وجود دارد که گول‌زننده است. فرض بفرمایید کلماتی مثلِ گواهیِ فوت یا شناسنامه یا احضاریّه یا تعطیلات یا مرخّصی یا بازنشستگی، وقتی در میدانِ این عملِ جدولی قرار گیرند، غالباً تصاویرِ جدولیِ خاصی به وجود می‌آورند. مثلاً «احضاریّه» که مربوط به انسان و جامعه است، وقتی با ابر یا باران به کار رود:

بادْ احضاریهٔ ابرها را صادر کرد

صبحْ برای باران احضاریّه فرستاد

یا مثلاً «شناسنامه» با خانواده‌هایی از نوعِ «بهار» و «نوروز»:

شناسنامهٔ بهارْ صادر شد

شناسنامهٔ نوروزْ باطل شد

یا مثلاً «گواهیِ فوت» و خانوادهٔ «برگ» و «خورشید»:

گواهیِ فوتِ خورشید را شبْ صادر کرد

پاییز گواهیِ فوتِ برگ‌ها را صادر کرد

یا «مرخصی» و «تعطیل» با خانوادهٔ «خورشید» و «ستاره»:

شب که می‌شود خورشید به مرخصی می‌رود

صبح که شد تعطیلات ستاره‌ها آغاز می‌شود

حتی کلماتِ فرنگی هم ــ که در بعضی از قشرهای جامعه مفهوم هستند ــ وقتی با خانوادهٔ دیگری ترکیب شوند، ایماژ و استعاره می‌آفرینند. مثلاً کلمهٔ استرپ‌تیز[1] (به معنی برهنه شدن به‌تدریج) با خانوادهٔ «درخت» اگر به کار ببریم:

درخت، در پاییز، استرپ‌تیز می‌کند.

نفْسِ تازه بودنِ کلمات، یعنی فاقدِ سابقهٔ تاریخی بودنِ آنها، سبب می‌شود که در این جدول، خواننده احساسِ نوعی تازگیِ بیشتر کند. بازیِ با این جدول، یکی از سرگرمی‌هایِ نسلِ جدید و بعضی پیرانِ نسلِ قدیم شده است (تمام کاریکلماتورها).

درحقیقت، بخشِ عظیمی از تولیداتِ ادبیِ سی-چهل سالِ اخیرِ شعرِ فارسی از همین

1. striptease

مقوله است؛ یعنی حاصل درهم‌ریختگیِ نظام خانوادگیِ کلماتِ زبانِ فارسی است.

در قدیمْ این گونه تغییرات، گاه‌گاه، و از سرِ نوعی نیازمندیِ روحی و فرو رفتن در اعماقِ وجود حاصل شده است. تعبیرِ بایزید بسطامی که «عشقْ باریده بود» و تعبیرِ حلّاج: «دو رکعت نمازِ عشق» از آن نوع بود. حالا کار به «جدول» کشیده و هر آدم بی‌کاری که حوصلهٔ کار با این جدول را داشته باشد، می‌تواند هزاران نمونه از اینها، در هر شبی، «خلق!» کند، یا بهتر است بگوییم «قالب بزند». در سالهای اخیر، چند نفر هستند که سالی چندین دفتر از این قالب‌زنی‌ها دارند؛ و باید هم اینجا یادآوری کنم که بخش اعظمِ «غزلِ نو» ـ که در سالهای اخیر ظهور کرده است ـ از محصولاتِ همین کارخانه است.

اگر بخواهیم به زبانِ متفکرانِ بزرگِ تاریخ اندیشه در سرزمینِ خودمان این موضوع را بیان کنیم، باید بگوییم بایزید و حلّاج در آن شطحیات خویش قبلاً تجربه‌ای در قلمروِ «کلامِ نفْسی» داشته‌اند و آن کلامِ نفْسیِ خود را به کلامِ صوتی و کلامِ منقوش بَدَل کرده‌اند. اما پدیدآورندگانِ این ایماژهایِ جدولی ـ بی‌آنکه تجربهٔ کلامِ نفْسی داشته باشند ـ از طریقِ بازی با کلمات و آمیزشِ خانواده‌های دور از هم، به قالبْ زدنِ این گونه حرف‌ها و تصویرها می‌پردازند.

«کلامِ نفْسی» یکی از مسائلِ بنیادیِ الاهیّات أشعری است که أشاعره در مسألهٔ حدوث و قِدَمِ کلامِ الاهی از آن استفاده می‌کنند[1] و تقریباً بیان دیگری است از رابطهٔ ذهن و زبان که از عصر افلاطون تا همین قرن بیستم، در اندیشهٔ کسانی مانند واتسون، از پیشگامان رفتارگرایی همواره طرفدارانی داشته و اینان، بدونِ استثنا، عقیده داشته‌اند که اندیشیدن نوعی «سخنْ گفتنِ خاموش» است.[2] گذشته از اشاعره و ماتُریدیّه ـ که مسألهٔ کلامِ نَفْسی برای ایشان یکی از مبانیِ اصلی عقایدِ اِلاهیّاتی بوده است ـ اخوان الصّفا نیز، مفهومِ کلامِ نفْسی را با تعبیرِ «حُروفِ فکریّه»[3] موردِ توجّه قرار داده‌اند و أخطل، شاعرِ

---

۱. شرح العقاید النسفیّه، ص۸۸.

۲. نک: دکتر محمدرضا باطنی، «رابطهٔ زبان و تفکّر»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانیِ دانشگاه تربیت معلم (یادنامهٔ استاد علّامه دکتر عباس زریاب خویی)، شمارهٔ ۶ و ۷ و ۸ (بهار ۱۳۷۴).

۳. رسائل اخوان الصفا، ج ۱، ص۳۹۳.

عرب (متوفا ۹۲ ه) که گفته است: جایِ سخنْ دل است و زبان جز نشانه نیست

إنَّ الکَـلامَ لَـفِی الفـؤادِ و إنَّـما جُعِلَ اللّسانُ عَلَی الفُؤادِ دلیـلاً[۱]

از همین تجربهٔ ارتباطِ مستقیمِ ذهن و زبان سخن گفته است.

این گونه «فکر»ها یا «تصویر»ها یا «بیان»های جَدوَلی، از هزارانْ یکی ممکن است در عرصهٔ تاریخ ادب و زبان باقی بماند. تنها در همین عصرِ ما نیست که جوانان به «کشفِ جدوَلِ مَندَلیُف واژه‌ها» پرداخته‌اند، در عصرِ صفویّه و در دایرهٔ «ردیف‌ها و قافیه‌ها» شاعرانی از نوعِ زلالی و ظهوری و ... هزاران هزار ازین گونه استعاره‌ها اختراع کرده‌اند که غالباً پیش از خداوندِ خود مُرده است؛ زیرا فاقدِ «کلامِ نفْسی» بوده است، ولی «دو رکعتِ عشق» و «به صحرا شدم، عشق باریده بودِ» بایزید و حلّاج، پس از دوازده قرن و ده قرن همچنان طراوت و تازگیِ خود را حفظ کرده است؛ زیرا خاستگاهِ آن، تغییرِ آگاهانهٔ خانوادهٔ کلمات نیست، بلکه برخاسته از «کلامِ نفْسیِ» گوینده است.

کسی که پدربزرگِ این مکتبِ «شعرِ جدولی» در زبان فارسی است، شاعری است از شعرای عصرِ صفویّه که متأسفانه تاکنون نسخهٔ دیوانش را نتوانسته‌ام به دست بیاورم، ولی از همان چند نمونه‌ای که در تذکره‌ها نقل کرده‌اند، نبوغِ این شاعر و پیشاهنگ[۲] بودنِ او را حقّاً باید پذیرفت:

دندانِ چپِ دریچه کور است

آدینهٔ کهنه بی‌حضور است

و از نوادرِ روزگار اینکه این شاعرْ تمامِ خمسهٔ نظامی را ــ که لابد چندین هزار بیت می‌شود ــ به همین اسلوب جواب گفته و ظاهراً بخشِ عظیمی از خانواده‌های لغوی و دستوری زبان فارسی را به وصلت‌های غیرطبیعی واداشته است. مثلاً «تکلّم» را، که می‌تواند به فارسی یا به عربی باشد، با «تبسّم» جایش را عوض کرده و گفته است:

لیلی ز دریچهٔ تکلّم

می‌کرد به فارسی تبسّم

در عصرِ ما هوشنگِ ایرانی (۱۳۰۴-۱۳۵۲) فقط از روی خواندن بیانیه‌های شعری

---

۱. شرح العقاید النسفیّه، همانجا.

2. pioncer

شاعرانِ مدرنِ فرنگ، به‌طورِ مبهمی، پی به این نکته بُرده بود که اگر خانوادهٔ کلماتْ درهم‌ریختگی پیدا کنند، خود به خود، نوعی نوآوری و بدعت[1] در زبان روی می‌دهد و تازگی دارد، اما توجّه نکرده بود که بین تازگی و جمال، به معنیِ راستینِ کلمه، غالباً ملازمه‌ای نیست و چنان نیست که هر «نو»ی زیبا و جمیل باشد. معروف‌ترین دستاوردِ او همان مضحکهٔ «جیغ بنفش» است.

سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹)، که حقیقتاً شاعر بود و از حاصلِ کارش چند شعر درخشان در زبان فارسی عصرِ ما به میراث مانده است، نیز پی به این نکته بُرده بود و در مصرفِ این جدول، گاه با اعتدال و همراه با حِسّ و عاطفه و اندیشه، یعنی «کلامِ نفْسی» مانندِ این سطرها:

به سراغِ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید مبادا که تَرَک بردارد
چینیِ نازکِ تنهاییِ من

و گاه به گونه‌ای فاقدِ حسّ و عاطفه و جمال و بی‌هیچ زمینه‌ای از کلام نفْسی، مانندِ این شعرها:

خیال می‌کردیم
میانِ متنِ اساطیریِ تشنّجِ ریباس
شناوریم.

این جدول را به‌ویژه در ما هیچ ما نگاه موردِ بهره‌برداری اسرافکارانه قرار داد. البته، اینجا، تا حدودی، قلمروِ سلیقه است. ممکن است کسانی باشند که از «دندانِ چپِ دریچه کور است» یا «می‌کرد به پارسی تبسّم» یا «جیغ بنفش» لذّتی بیشتر از سخن سعدی:

دیدارِ یارِ غایب، دانی چه لطف دارد ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد

یا:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روزِ وداعِ یاران

ببرند. ما را با آن گونه ذوق‌ها کاری نیست. همهٔ مدِرْن‌های اُمُّل و افراطی در عمقِ

---

1. innovation

حرفشان این نکته نهفته است که «دندانِ چپ دریچه کور است» و «می‌کرد به پارسی تبسّم» و «جیغ بنفش» غرابت و بدعتی دارد که آن را به قلمروِ هنر می‌برَد، ولی در ابیاتی که از سعدی آوردیم، چون خانوادهٔ کلمات در سرِ جایِ طبیعیِ خود هستند و هیچ استعاره و مجازی و ایماژی روی نداده است، آنها را باید «نظم» دانست نه «شعر»! این را نیز، چون امری است ذوقی و چندان استدلال‌بردار نیست باید از این «اربابِ ذوقِ مدرن» پذیرفت. ولی از یک حقیقتِ اجتماعی و تاریخی نباید غفلت کرد و آن اینکه تاریخ هزار و دویست سالهٔ ادبِ فارسی به‌صراحت به ما می‌گوید که درهم‌ریختگیِ افراطیِ نظامِ خانوادگیِ کلمات ــ از آن گونه که در شعرهای شاعرانِ سبکِ هندی یا محصولاتِ روزنامه‌های عصر ما دیده می‌شود ــ اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاطِ روحِ جامعه است و نشانهٔ این است که جامعه به لحاظِ فرهنگی فاقدِ روحِ خلّاقیتِ واقعی است؛ خلاقیتی که در آن سوی آن، نشانی از نگاهِ تازه به حیات باشد و زیرِ سلطهٔ عقل. نمی‌گویم هنر باید زیرِ سلطهٔ عقل باشد، می‌گویم جامعه‌ای که این هنر در آن بالیده، زیر سلطهٔ عقل نیست. برای دفعِ دخلِ مقدّر یادآور می‌شوم که والری و لورکا و الیوت و ریلکه و بلوک شاعران جامعهٔ خردگرای اند.

چند سال قبل (در حدود ۱۹۷۵-۱۹۷۸)، دوستی[۱] در آمریکا، از سرِ لطف و بهتر بگویم از راهِ تعارف به من گفت: تو می‌توانی محاکاتِ[۲] ادبیاتِ ایران را بنویسی؛ همان گونه که اریک اویرباخ[۳] محاکاتِ ادبیاتِ مغربْ‌زمین را، از هِمر تا ویرجینیا وُلف، نوشته است. مقصودش پیداکردن آن خط روشن و «جوهر» اصلی ادبیات غرب بود که اویرباخ در آن کتاب برجسته‌اش کوشیده است یک خطِ ممتد را تعقیب کند، خطِ ممتدِ واقع‌گرایی و رئالیته را. من تعارفِ آن دوست را با تشکر از حُسنِ ظنّ او پاسخ دادم ولی بعد، مدت‌ها اندیشیدم که اگر به فرضِ محال، من همان احاطه‌ای را که اویرباخ بر فرهنگِ مغرب‌زمین داشته است، بر ادبیات فارسی داشته باشم، در آن صورت باید در

---

۱. دکتر احمد کریمی حکاک، استاد کنونیِ دانشگاه سیاتل، در آمریکا.

2. mimesis

3. Erich Auerbach, *Mimesis, the Representation of Reality in Western Literature*, translated from the German by Willara R. Trask, Princeton University Press, 1973.

جست و جوی چه خط مستقیمی باشم؟ سالها اندیشیدم و به این نتیجه رسیدم که تکامل و انحطاطِ خردِ ایرانی و ژرفا بلندِ عقلانیتِ ما، در ارتباط مستقیمی است با همین مسألهٔ رعایتِ معتدلِ خانوادهٔ کلمات یا درهم‌ریختگیِ آن. هرگاه روحِ جامعهٔ ایرانی روی در سلامت و میل به نظامی خرَدگرایْ داشته است، از میل به استعاره‌ها و مجازهای افراطی و تجرید اندر تجرید کاسته و زبان در جهتِ اعتدال و هم‌نشینیِ طبیعیِ خانواده‌های کلمات، حرکت کرده است. فردوسی در عصرِ خود، و بیهقی در عصرِ خود، و خیام در عصرِ خود، مظاهرِ این خردگرایی‌اند و در دوره‌های بعد نیز این قاعده صادق است. آخرین مرحله‌ای که خرد ایرانی روی در سلامت می‌آورد، «داستان مشروطیت» است که شعرش (شعر بهار و ایرج و پروین و دهخدا)، گریزانِ از هر نوع استعارهٔ تجریدی و غریب است. و متأسفانه باید گفت: خطِّ ممتدِ ادبیات و فرهنگِ ما، درست برعکسِ مغرب‌زمین است، هرچه از عصرِ فردوسی و ناصر خسرو و خیام دورتر می‌رویم میل به بالا بردنِ استعاره‌ها و «تجرید» بیشتر و بیشتر می‌شود تا در عصرِ تیموری و صفوی به اوج می‌رسد. تنها در مشروطیّت است که ما به آستانهٔ خرَدگرایی می‌رسیم و طبعاً از «تجرید» دور می‌شویم و باز در دوره‌هایی، پس از مشروطیّت، حریص بر تجرید می‌شویم و این نشانهٔ این است که روح جامعه از خرَد گریزان است و روز به روز سیطرهٔ تفکّرِ اَشعری با تصاعدِ هندسی بالا می‌رود؛ حتّی در دوره‌هایی که یک نفر هم رسماً هوادارِ تفکرِ اشعری نیست؛ یعنی در اوجِ تشیّع صفوی.

اگر کسی بخواهد زمینهٔ اجتماعیِ ادبیاتِ فارسی را ــ به شیوه‌ای که لوسین گُلدمَن[1] در خدای پنهان انجام داده است ــ تعقیب کند به نظر می‌رسد که رویِ این خط می‌تواند حرکت کند و بی‌گمان به همین نتیجه‌ای خواهد رسید که در این یادداشت به آن اشاره کردم. هرچند که این مسأله امری است، به قول قُدما، ذاتِ مراتبِ تشکیک و شدّت و ضعف آن در ادوارِ مختلف قابل بررسی است. البته همیشه استثناهایی هم وجود دارند که خطِّ مشیِ خود را از جریانِ عام جدا می‌کنند و راه و رسمی خلافِ سیرهٔ اکثریت برمی‌گزینند.

---

1. Lucien Goldman, *THe Hidden God*, Translated from French by Philip Thody, Routledge and Kegn Paul, 1964.

شاید تحلیل این نظریه و تطبیق آن بر همهٔ ادوارِ تاریخِ فرهنگِ ایرانْزمین، کارِ یک تن نباشد. امّا آیندگان باید به این نظریّه با جدیت بیشتری بنگرند و در راه اثبات یا نفیِ آن بکوشند. من در حدود آشنایی مختصری که با ابعادِ مختلفِ فرهنگِ ایران و ساختَ‌های گوناگونِ شعر و ادبِ فارسی دارم، در صحّت این نظریّه تردیدی ندارم.

حتی اگر تطبیقِ این نظریّه، در شرایطِ کنونی، بر ادوارِ مختلفِ فرهنگِ ایران‌زمین قابلِ اثباتِ علمی نباشد، در موردِ نمایندگان برجستهٔ آن تردیدی نباید کرد که حتی شاعرِ به‌ظاهر «ضدِ خرَدی» چون مولانا ــ که ناقدِ هوشیارِ قلمروِ فعالیتِ عقل است ــ نیز در عالمِ ناقدِ خرَد بودنش این نظریّه را اثبات می‌کند؛ زیرا یکی از برجسته‌ترین نمایندگانِ فرهنگِ ایرانی است و در قلمرو خلّاقیّت او جایی برای این گونه استعاره‌های جدولی و بیمارگونه و قالبی وجود ندارد. با اینکه او خود، به‌طورِ غریزی و از سرِ نیاز، گاه‌گاه خانوادهٔ کلمات را از نظام طبیعیِ خویش بیرون می‌آورد و در فضای بی‌کران مجازهای شگفت‌آور خویش بشریت را مسحورِ ذهنِ دریاوارِ خود می‌کند و می‌گوید:

آبِ حیاتِ عشق را در رگِ ما روانه کن
آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن

که در مصراع دوم، «آینه» با «صبوح» و «ترجمه» با «شبانه» از خانواده‌های دورازهم‌اند که از رهگذر نبوغِ مولانا همنشین شده‌اند و «وصلت» کرده‌اند.

من در جای دیگر به این نکته که چگونه رابطه‌ای استوار برقرار است میانِ درهم‌ریختگیِ نظامِ کلمات و زوالِ خرَدِ جامعهٔ ما پرداخته‌ام و در یک جمله، آن را در اینجا خلاصه می‌کنم که «وقتی هنرمندی (و در اصلْ جامعه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند) حرفی برای گفتن ندارد، با درهم ریختنِ نظامِ خانوادگیِ کلمات، سرِ خود را گرم می‌کند و خود را گول می‌زند که من حرفِ تازه‌ای دارم!»[۱] و ظاهراً نیز چنان می‌نماید که حق با اوست و این خطا را از نزدیک کمتر می‌توان مشاهده کرد؛ تنها با فاصله گرفتن و دور شدن می‌توان به حقیقتِ این امر پی بُرد. ما اکنون، به‌راحتی، در بابِ خرَدگرا بودنِ مشروطیّت و طبعاً خرَدگریز بودن جامعهٔ صفوی و قاجاری، می‌توانیم داوری کنیم.

---

۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، مفلس کیمیافروش، ص۹۵.

کسانی که در متنِ این بیماری قرار داشته باشند، غالباً از اعتراف به این بیماری، سر باز می‌زنند؛ چنان‌که شاعران عصر صفوی چندان مسحورِ درهم‌ریختگیِ نظامِ کلمات در شعرهایِ ظهوری، زلالی و عُرفی بودند که عقیده داشتند بزرگ‌ترین شاعرِ تاریخِ ادبِ فارسی ظهوری تُرشیزی (متوفی ۱۰۲۵ ه) است که از عصرِ رودکی (اول قرن چهارم) تا روزگار ایشان (پایان قرن دوازدهم)، در طولِ هشتصد سال، نه شاعری به عظمتِ او آمده و نه نثرنویسی. این اظهار نظرِ بزرگ‌ترین ادیبان و ناقدانِ عصر است، نه سخنِ یک آدمِ بی‌سوادِ بی‌مایه.[۱] اما ما که امروز با بیماریِ خاصِّ آن عصرْ فاصله داریم، این خطای ایشان را به صرافتِ طبع و بی‌هیچ گونه دلیل و بُرهانی درمی‌یابیم، ولی در آن روزگار جز افراد نادری ــ که به دلایلِ خاصّی از این بیماری برکنار مانده بوده‌اند ــ هیچ کس از این بیماری ایشان خبر نداشته است.

در عصرِ خودِ ما نیز نسلی که به سپهری چنان هجوم بُرده که گویی از نظر ایشانْ سپهری شاعری بزرگ‌تر از سعدی و حافظ و مولوی است، به همین دلیل است؛ این نسل، نسلی است که از هر گونه نظامِ خرَدگرایانه‌ای بیزار است و می‌کوشد که خرَد خویش را، با هر وسیله‌ای که در دسترس دارد، زیر پا بگذارد و یکی از این نردبان‌ها شعر سپهری است و اگر سپهری کم آمد کریشنا مورتی و کاستانِدا را هم ضمیمه می‌کند وگرنه چگونه امکان دارد که جوانی یک مصراع از سعدی و حافظ و فردوسی و مولوی و از معاصران امثال اخوان و فروغ و نیما به یاد نداشته باشد و مسحور هشت کتاب سپهری باشد. آیا این جز نشانه‌های آسیب‌شناسانهٔ همان بیماری است؛ بیماریِ نسلی که دلش نمی‌خواهد پایش را رویِ نقطهٔ اتّکایی خرَدپذیر استوار کند و ترجیح می‌دهد در میان ابرها و در مِهِ خیال، «وضو با تپشِ پنجره‌ها» بگیرد و «تنها» باشد و از هر سازمان و گروه و حزب و جمعیتی بیزار است؛ سپهری شاعرِ «تنهایی» است.

صد بار گفته‌ام و در همین یادداشت هم تکرار کردم که من سپهری را صددرصد از

---

۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعری در هجوم منتقدان، ص۶۴. سراج‌الدین علی خانِ آرزو ــ که یکی از برجسته‌ترین ادیبانِ تاریخ زبان فارسی است و بی‌شبهه بزرگ‌ترین استادِ سبک‌شناسی در میانِ قدما ــ دربارهٔ ظهوری گفته است: «مثل او، از آدم الشعرا، که رودکی است، تا این وقت (یعنی نیمهٔ دوم قرن دوازدهم هجری) به هم نرسیده چه در نظم و چه در نثر.»

مقولهٔ آن شاعرِ عصرِ صفوی و هوشنگ ایرانی نمی‌دانم؛ بلکه او را یکی از شاعران بزرگ شعرِ مدرن فارسی پس از نیما یوشیج می‌شمارم در کنار فروغ و اخوان. ولی حرفِ من دربارهٔ این هجوم کورکورانه است که نسلِ جوان ما به او دارد؛ به‌ویژه نسلی که بعد از جنگِ ایران و عراق و عوارض اجتماعی و فرهنگیِ آن، به صحنهٔ زندگیِ اجتماعیِ ما دارد وارد می‌شود. بسیاری از اینان را دیده‌ام که از مسائل شعرِ معاصر یعنی شعرِ امثالِ فروغ و اخوان و نیما کوچک‌ترین اطلاعی نداشته‌اند و به این شاعران هم کوچک‌ترین تمایلی از خود نشان نداده‌اند؛ با این‌همه، چنان شیفتهٔ هشت کتاب سپهری بوده‌اند که کمتر کسی از ماها چنین عشقی را به حافظ و مولوی و سعدی و فردوسی نشان می‌دهد. آنچه نشانهٔ بیماری است این است وگرنه در شاعر بودن و هنرمند بودن سپهری کوچک‌ترین تردیدی نیست.

این نکته را از راه کتابشناسی سپهری نیز می‌توان اثبات کرد. حجم مقالات و انشاهایی که در این بیست سال تنها دربارهٔ سپهری نوشته شده است، بیشتر از کتاب‌ها و مقالاتی است که جمعاً دربارهٔ سعدی و فردوسی و مولوی، و از معاصران، مجموعهٔ روی‌هم‌رفتهٔ نیما و اخوان و فروغ نوشته شده است. اگر به عمقِ این نوشته‌ها نیز توجّه شود همهٔ این نوشته‌ها جانِ کلامشان و خلاصهٔ «انشانویسی»شان، دعوتِ به خرَدگریزی و پناه بردن به عالم اساطیر و مقولات بیرون از تجربه و «مرزهای سحر و افسون» است؛ همان‌هایی که به احضارِ جنّ و کریشنا مورتی و کاستانِدا پناه می‌برند.

برگردیم به شعرِ جدولی و عوارضِ ذاتیّهٔ آن. در یک چشم‌اندازِ عام، تصادف در همهٔ هنرها نقشِ اساسی دارد. اصلاً می‌توان گفت که هیچ اثرِ هنریِ بزرگی وجود ندارد که تصادفی خاص در آن روی نداده باشد. تمام کسانی که به نوعی با خلّاقیتِ هنری سروکار دارند، این گفتهٔ مرا، بدون هیچ گونه استثنائی، تأیید می‌کنند که در کارهای درخشان ایشان، تصادف را سهمی قابل ملاحظه است. در یک کلام، می‌توان گفت: «هنر چیزی نیست جز تصادف.» اما باید بلافاصله تبصره‌ای بر آن افزود که «این تصادف فقط در تجارب هنرمندان واقعی روی می‌دهد و لا غیر.»

بی‌گمان نمونه‌های بسیاری از تغییراتِ خانوادگیِ کلمات، در شعرِ همهٔ بزرگان می‌توان یافت و بی‌گمان حافظ بخش عظیمی از عمر خود را صرفِ تغییر ملایم خانوادهٔ

بعضی کلمات کرده است. اگر در شعرِ موزون ــ خواه به وزن آزاد و خواه به وزنِ عروضی کهن ــ دایرهٔ انتخاب و اختیارِ[1] این جانشین‌ها و خانواده‌های کلمات محدود بود اینک با برداشته شدنِ قیدِ وزن و قافیه، دستِ شاعرانِ «شعرِ منثور» تا بی‌نهایت در این میدان باز است و می‌توانند شبانه‌روز روی جدول‌های بی‌نهایتِ خانواده‌های لغات آزمون کنند. ولی باید بدانند که اندک‌اندک کامپیوترهای زبان‌شناسان، جای این گونه شاعران را همان گونه خواهد گرفت که کامپیوترهای پیشرفته، جای چُتکه‌های بازارِ قدیم را. ولی پیچیده‌ترین کامپیوترهای قرن‌های آینده هم از آفریدنِ سخنانی از این دست که

اگر غم را چو آتش دود بودی جهان تاریک بودی جاودانه

بیایید تا ایرج که گفت:

دستم بگرفت و پابه‌پا بُرد تا شیوهٔ راه رفتن آموخت

عاجزند و نیز عاجزند از این که مانندِ این سخنِ غیرجدولیِ همان سپهریِ جدوَل‌گرایْ به وجود آورند:

کسی نیست،
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میانِ دو دیدار قسمت کنیم.

1. option

نقش تاریخی و خلاقیّت فردی[1]

ساده‌ترین راه این است که قضیه را از اینجا شروع کنیم و با این پرسش که «هیچ فکر کرده‌اید که در این لحظهٔ تاریخی و فرهنگی که ما در آن به سر می‌بریم چند هزار نفر در قلمرو زبانِ فارسی هستند که می‌توانند شعری مثلِ

آهوی کوهی در دشت چگونه دَوَدا　　او ندارد یار، بی‌یار چگونه بُوَدا

بگویند؟» هر کس وزن و قافیه را تشخیص دهد، ظاهراً می‌تواند شبی پانصد بیت، خیلی بهتر از این، شعر بگوید و به این حساب، امکان آن هست که در یک شب، ده‌ها هزار بیت بهتر از این شعر اَبوحَفْص سُغدی، توسط این جمع انبوهِ «دارندگان طبع موزون» و آگاه از مسألهٔ وزن و قافیه، گفته شود. اما آنچه از آن غافلیم این است که همهٔ این افراد ــ به فرض اینکه صد هزار نفر باشند ــ نه یک شب که اگر سالها و سالها وقت صرف کنند، نخواهند توانست یک بیت بگویند که جای این بیت سادهٔ برهنه از هر صنعت و آرایش را بگیرد. چرا؟

قدری دقیق‌تر و فنّی‌تر مثال بزنم. تصوّر من بر این است که بسیاری از شاعرانِ جوان ورزیده و مایه‌وَر و با ذوق امروز، اگر بکوشند و تمرین کنند، شاید بتوانند شعری مانندِ «زمستان» اخوان بگویند؛ یعنی شعری که به لحاظ وزن و قافیه و تشبیهات و تمثیلات و کنایات با آن شعر برابری کند؛ به‌ویژه وقتی که این شعر را در یک تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، به مقداری تشبیه و استعاره و فنّاوری [فن‌آوری] و صناعت، بازگردانیم و تجزیه کنیم. اما اگر تمام استعدادهای درجه اول این نسل، تمام عمرشان را صرف کنند که

---

۱. چاپ نخست: مجلهٔ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر، چاپ فرانکفورت، شمارهٔ سوم، سال اول (آذر ۱۳۷۵/ دسامبر ۱۹۹۶)، صص ۲۵-۲۸. در چاپ حاضر بعضی افتادگی‌ها تکمیل شده است.

شعری بگویند که جای «زمستان» اخوان را بگیرد، محال است از عهدهٔ آن برآیند. با اینکه در تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، این شعر ترکیبی است از مقداری تشبیه و استعاره که شبیه اغلبِ آنها و بهتر از آنها به ذهن بسیاری از اهل ذوق و شعر ممکن است خطور کند.

اشکال عمده یا راز اصلی کار همین‌جاست و آنچه جوانان را غالباً فریب می‌دهد همین است که وقتی در خلوت یا در جلسات دوستانه به مقایسهٔ شعر خودشان با شعر اَبوحَفْص سُغدی و (در مراحل بالا و بالاتر) «زمستانِ» م. امید می‌پردازند، به طور قطع و یقین، نظرشان این می‌شود که آنها می‌توانند شبی صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بسرایند، یا وقتی به اجزای سازندهٔ «زمستان» نگاه می‌کنند، بسیاریشان با خود می‌گویند: «ما می‌توانیم شعرهایی بهتر از آن بگوییم.» و ای بسا که بعضی از آنان در این اندیشهٔ خویش صادق باشند؛ یعنی آن مایه ذوق و مهارت در تشبیهات و استعارات و کنایات داشته باشند که شعری به لحاظ اشتمال بر این صناعت‌ها، حتی قوی‌تر از «زمستان» به وجود آورند. اما اینان از یک امر بسیار ساده و در عین حال پیچیده غافلند و آن مسألهٔ «نقش تاریخی» هنرمند است.

هر اثر برجستهٔ هنری، ترکیبی است از «خلّاقیّت فردیِ» هنرمند در یک سوی و «نقش تاریخی» اثر او از سوی دیگر. کسانی که می‌گویند ما در یک شب می‌توانیم صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بگوییم، یا جوانان ورزیده و با استعدادی که تصوّر می‌کنند می‌توانند شعری همتای «زمستان» بسرایند، از این نکته غافلند که گیرم چنان شعرهایی بسرایند، محال است که صد هزار تای آن شعرها، بتواند جای «آهوی کوهی...» یا «زمستان» را بگیرد زیرا به لحاظِ «نقش تاریخی» لا تکرارَ فی التجلّی و در این رودخانه ــ که بهره‌مندی از نقش تاریخی است ــ بیش از یک بار نمی‌توان شنا کرد.

آنچه در اختیار این اشخاص است، خلّاقیت فردی هنرمند یا «صناعت‌شناسی» شبه هنرمندانه است. حتی اگر شبهه را قوی‌تر بگیریم و به آنچه در وجود آنهاست فقط «خلّاقیّت فردی» نام دهیم و نه «صناعت‌شناسی شبه هنرمندانه»، باز هم پنجاه درصد قضیه لنگ است؛ یعنی باید به این نکته توجّه داشت که هر اثر ادبی موفّق، از حدّ «آهوی کوهی...»، با تمام سادگیش، گرفته تا پیچیده‌ترین بخش‌های شاهنامه یا دیوان حافظ و دیوان

شمس تبریزی، همه دارای دو بخش اساسی است: یکی خلّاقیّت هنرمند و دیگری نقش تاریخی اثر که عملاً همان حیاتِ اُرگانیک است. ما وقتی به ساخت و صورت یک شعرِ موفّق نگاه می‌کنیم، غالباً از نقش تاریخی آن و انسجامِ برخاسته از حیاتِ اُرگانیکِ آن غافل می‌شویم و پیش خودمان ممکن است تصوّر کنیم، ما که بهتر از این می‌توانیم بگوییم، ما که تشبیهات بهتری می‌توانیم بیاوریم، ما که ترکیبات جدیدتری می‌توانیم ایجاد کنیم، ما که ... ؛ ولی غافلیم از این که «نقش تاریخی» آن شعر را نیز در نظر بگیریم. اگر امروز کسی شعری مانند «آهوی کوهی...» بگوید یا حتی شعری مثل «زمستان» بسراید، مسلماً کسی به او کوچک‌ترین توجّهی نخواهد کرد، در صورتی که تا زبان فارسی باقی است «آهوی کوهی...» با همان لطافت ابتدایی و نائیو[1]اش، زنده است و بی‌گمان تا زبان فارسی باشد، شعر «زمستان» در ردیف شعرهای برجستهٔ قرن ما باقی خواهد بود و بسیاری از شعرهایی که در طول قرون گفته شده و هزار بار از «آهوی کوهی...» بهتر بوده است، فراموش شده است و چه بسیار شعرهایی که در همین عصر ما سروده می‌شود و به لحاظِ تمامِ وجوهِ خلاقیتِ فردی و مسائل ساخت و صورت، بهتر از «زمستان» می‌نماید، اما پیش از خداوند خویش مرده است. نمی‌دانم در شکل‌گیری یک شعر موفّق و گاه جاودانه، چند درصدش «خلّاقیّت فردی» است و چند درصدش «نقش تاریخی»، ولی همین قدر می‌دانم که جاودانگی یک اثر یا دست کم مطرح بودن آن برای اکنون و آینده، در گرو دو چیز است: «نقش تاریخی» و «خلّاقیّت فردی». تمام کسانی که خود را گول می‌زنند، چه در قوالب کهن و چه در ساخت و صورتِ شعرهای مدرنِ ماورای بنفش، این‌ها همه خلّاقیّت فردی را امری مستقل و تمام‌عیار می‌دانند و از مسألهٔ «نقش تاریخی» غافلند. به همین دلیل، وقتی تنها به قاضی می‌روند یا حتی در محافل و مجامع خاصِ خود سخن می‌گویند، دست کم، در اعماقِ دلشان چنین حساب می‌کنند که شعر آنها از «آهوی کوهی...» مسلماً بهتر است و زیباتر، یا پیش خودشان می‌گویند: ای بابا! این هم شد تشبیه؟ نَفَسها ابر، یا تابوت ستبرِ ظلمت نُه توی، یا چراغِ باده، یا درختان اسکلت‌های بلور آجین، آن هم در حجم گسترده‌ای به این وسعت و با این همه اطناب و

---

1. Naive

دوری از هرگونه ایجاز مدرنی! ما خیلی تشبیهات بهتر از این می‌توانیم ایجاد کنیم.

خلّاقیّت فردی امری است در اختیار ما، اما نقش تاریخی، چیزی است بیرون از حوزهٔ اراده و خواست ما و به هیچ وجه قابل پیش بینی نیست، جز این که بگوییم موهبتی است الهی، هیچ چیز دیگر دربارهٔ آن نمی‌توانیم بگوییم. حتی اگر در حوزهٔ الاهیاتْ شک داشته باشیم یا یقین برخلاف آن.

به همین دلیل است که بسیاری از شعرها، تمام دلایل صوریِ توفیق و ماندگاری را دارند و نمی‌مانند و بسیاری از شعرها، دلیل خاصی برای ماندنشان وجود ندارد و بر زبان مردم و در زنجیرهٔ تاریخ همچنان جریان دارند.

گمان نکنید که این قضیه منحصر در ادبیات رسمی است. در قلمرو ادبیات عامیانه نیز چنین است. خیلی‌ها تصوّر می‌کنند اگر بنشینند، شبی صدها دو بیتی (ترانه) بهتر از آن چیزهایی که در میان عوام رایج است، می‌توانند بگویند و راست هم هست. اگر یک شاعر ماهر بنشیند، شبی صدها دو بیتی «درست‌تر» با «تشبیهات نوتر» می‌تواند بگوید، ولی وقتی یک میلیون دو بیتی گفت و همه را ــ با تمام وسایلی که در اختیارش بود ــ نشر داد، متوجّه خواهد شد که جای یکی از آن دو بیتی‌های عامیانه، را نتوانسته است بگیرد. این دو بیتیهای عامیانه خدا می‌داند هر کدام چندین قرنْ عمر دارند و همین طور از نسلی به نسلی دیگر به ارث می‌رسند؛ با اینکه ما پیشِ خود فکر می‌کنیم: ای بابا! ما که تشبیهات بهتری داریم، ما که حرفهای مهم‌تری می‌توانیم بزنیم. این تصوّراتِ غلط ما، غفلت از نقش تاریخی است و بیش از حد بها دادن به خلّاقیّت فردی.

از شادروان حبیب یغمایی شنیدم (و شاید هم از شخص دیگری، اما از نسل او و از همان ادیبان نامدار عصر پهلوی اول) که می‌گفت: وقتی مقرر شد که به جمع‌آوری ترانه‌های روستایی ایران بپردازند، از طرف دولت قراردادی با مرحوم حسین کوهی کرمانی (۱۲۷۶-۱۳۳۶) بسته شد که وی متصدی جمع‌آوری این ترانه‌ها شود و در برابر هر دو بیتی مبلغ ناچیزی (شاید پنج ریال یا کمتر) به او بدهند. به طوری که راوی (مرحوم یغمایی یا دیگری که از یاد برده‌ام) می‌گفت، مرحوم کوهی در اندک زمانی، مقدار زیادی دوبیتی آورد و بعد از تحقیق معلوم شد که هم برای گرفتنِ پول بیشتر و هم برای راحتی خودش، نشسته است و در کنار دو بیتی‌های روستایی، مقدار زیادی از خودش، به سبک

و سیاق آن ترانه‌ها، سروده و کار را به کلی از ارزش ساقط کرده است. بعد قرار شد که پول را به تمامی بگیرد، ولی تک تک ترانه‌ها را بر او عرضه کنند و او قسم بخورد که این یکی یا آن یکی را از مردم شنیده‌ام؛ و سرانجام از مجموعهٔ انبوهی که فراهم آورده بود، بعد از مقداری قسم خوردن، آن کتاب هفتصد ترانه به وجود آمد که شادروان ملک الشعرای بهار هم بر آن مقدمه نوشته است.[۱]

اگر متوجّه «جعل»های مرحوم کوهی نمی‌شدند، باز هم جای نگرانی نبود، زیرا محال بود که یکی از آن چند هزار دوبیتی بر ساختهٔ کوهی (که در عالم خودش و در روزگار و نسل خودش شاعر ماهری بود) بتواند جایی در میانِ انبوه دو بیتی‌های عامیانهٔ مردمی باز کند، چرا که بر ساخته‌های کوهی، اگر هم به لحاظ ساخت و صورت، هنرمندانه‌تر و برتر از دو بیتی‌های عامه بود، به لحاظ «نقش تاریخی»، که روی دیگر سکهٔ «اصالت» است، نمی‌توانست کوچک‌ترین توفیقی به دست آورد.

هیچ اثری در تاریخ، حاصلِ خلّاقیّتِ فردی محض نیست. خلّاقیّتِ فردی جدا از نقش تاریخی، کاری نمی‌تواند انجام دهد. تمام شعرهایی که این روزها می‌خوانیم و سرشار است از ایماژهای نو، ترکیبات جدید، سمبل‌سازی‌های بدیع و هیچ چنگی به دل ما نمی‌زند، فاقد نقش تاریخی‌اند و بسیاری شعرها که در محیطِ جامعه گُل می‌کنند و به نسل‌های بعد هم انتقال می‌یابند (با اینکه ما، در بسیاری از مسائل ساخت و صورت آنها، ممکن است ایرادهایی بجا داشته باشیم) شعرهایی هستند که علاوه بر خلّاقیّت فردی، از نقش تاریخی نیز برخوردارند.

نقش تاریخی را هیچ ناقدی، گیرم افلاطون، به طور نظری نمی‌تواند کشف یا پیش‌بینی کند. این را مردم زمانه و ادوار تاریخ عملاً کشف می‌کنند و بس. اگر به این شعرِ، به قول اخوان، «مشهور» و «بد» که می‌گوید:

سیصد گل سرخ و یک گلِ نسرانی ‌‌ ‌ ما را ز سرِ بریده می‌ترسانی
گر ما ز سرِ بریده می‌ترسیدیم ‌ ‌ ‌ در کوچهٔ عاشقان نمی‌گردیدیم

توجّه کنید، می‌بینید قرن‌هاست که در میانِ مردم شهرت دارد و کدام صاحب طبع نظمی

---

۱. چاپ ۱۳۱۷ شمسی، تهران.

است که پیش خود یقین نداشته باشد که شبی صدها «ترانه» بهتر از این می‌تواند بگوید، اما کدام شاعر بزرگی می‌تواند شعری بگوید که جای همین شعر «مشهور و بد» را بگیرد؟ بی‌گمان هیچ کس. چرا که نشر و نفوذ این شعر نشان می‌دهد که در حال و هوای خاص خودش دارای نقش تاریخی است، اما آنکه می‌خواهد با «خلّاقیّت فردی» به جنگ و رقابت با آن برخیزد، از آن روی دیگر سکّه ــ که همان نقش تاریخی است ــ بی‌خبر است.

همان طور که یک شعرْ دارای نقش تاریخی است (مثلاً «یاد آر زشمع مرده یاد آرِ» دهخدای بزرگ)، گاه یک شاعر نیز در مجموعْ دارای نقش تاریخی است، مثل سنایی و در عصر ما نیما. ادوار تاریخِ ادبی یک ملت نیز ممکن است به اعتبار نقش تاریخی، دارای درجات باشند، مثلاً عصر غزنوی قیاس شود با عصر تیموریان. بنابراین، همان طور که یک شعر را به اعتبار نقش تاریخی می‌توان مورد ارزیابی قرار داد، یک شاعر را نیز می‌توان بررسی کرد و یک دورهٔ تاریخی را نیز.

نقش تاریخی در مجموع، چیزی نیست جز معنا و رنگ و بویی که هر شعر از بافت تاریخی خویش می‌گیرد. اگر جای شعر را در زنجیرهٔ تاریخ، پس و پیش کنیم ــ که البتّه این فقط در ذهن و در عالم خیال قابل تصوّر است و در عالم خارج هرگز تحقق‌پذیر نیست ــ آن شعر می‌تواند ارزش متفاوتی پیدا کند. مثلاً اگر شعر «آهوی کوهی...» جایش در دیوان انوری یا کلیات سعدی باشد، نقش تاریخی خود را از دست می‌دهد و چیزی مسخره خواهد بود و اگر گمنام‌ترین شعرهای گمنام‌ترین شعرای عصر قاجاری را ببریم به عصر رودکی، معنی و تشخص پیدا می‌کند. البته همان طور که گفتم این کار فقط در ذهن قابل تصوّر است و این «اگر» از همان «اگرهای محال» تاریخی است. ولی یک طور دیگر می‌توان این «اگر» را در مواردی از عالم ذهن به‌خارج برد و نقش تاریخی را در آن مشاهده کرد. اگر شخصی یک شعر درجه چندم و گمنام یا بسیار مبتذل و عامیانه را در یک بافت تاریخی خاص، در یک واقعهٔ معین، به نوعی به کار ببرد، امکانِ آن هست که همان شعر ــ که به هنگام آفرینش و از دیدگاه طبیعی دارای نقش تاریخی مهمّی نبوده است ــ با این تمثّل و با این کاربرد جدید، نقش تاریخی به خود بگیرد. کم نیست شعرهایی که بر اثر چنین کاربردهایی، معنای تاریخی پیدا می‌کنند و دارای نوعی «نقش

تاریخی» می‌شوند. در چنین مواردی، آن نوع شعر، از نو متولد می‌شود و معنای تازه‌ای به خود می‌گیرد. در حقیقت، چنان است که در نخستین بار و در نخستین تولّد، فاقد نقش تاریخی بوده است و در تولّد دوباره‌ای، دارای نقشِ تاریخی می‌شود. مثل شعری که ابن‌مقفّع وقتی که از در آتشگاهی می‌گذشت و آن را زبان حال خود قرار داد، بر زبان آورد:

یا بَیْتَ عاتِکَةِ الّذی اَتَعَزَّلُ

یا غزلی که می‌گویند طاهره گفته است، ولی در حقیقت از او نیست و حسبِ حال تاریخی او شده است:

گر به تو افتدم نظر چهره به چهره رو به رو

البته این گونه موارد را نمی‌توان نقش تاریخی به معنی درست و مطلق آن تلقی کرد. نقش تاریخی در معنی اصلی، ربطی به ضمایم تاریخی یک اثر ندارد. این مسأله را به گونهٔ دیگر نیز می‌توان تقریر کرد: یکی از شعرای قرن ما نظام وفاست، شاعری از اهل کاشان و بعضی از شعرهای او در میان مردم شهرت دارد، مثلاً این غزل:

ای که مأیوس از همه سویی به سوی عشق رو کن
قبلهٔ دلهاست اینجا هرچه خواهی آرزو کن

و یکی از ابیات این غزل حالت ضرب المثل به خود گرفته:

تا دلی آتش نگیرد، حرفِ جانسوزی نگوید
حالِ ما خواهی اگر در گفتهٔ ما جستجو کن

هرکس با شعرِ قرنِ اخیر و به‌ویژه با غزل آشنایی داشته باشد این غزل را به خاطر دارد. اینجا «شعر» بدون هیچ گونه ضمیمهٔ تاریخی و جدا از هر عاملِ انضمامی، کارِ خود را کرده است و باعث شهرتِ نظام وفا به عنوانِ شاعر شده است. امّا همین نظام وفا بخشی از شهرتش را، و شاید هم بیشترین اعتبارِ ادبی‌اش را از بابت تقدیم‌نامهٔ افسانهٔ نیما یوشیج دارد و هر کس افسانه و نیما را می‌شناسد حرمتی خاص برای نظام وفا قائل می‌شود: در اینجا عاملی جدا از شعر و شاعریِ نظام وفا در مطرح شدنِ او دخالت کرده است. پس می‌توان تصور کرد که عاملِ غیرشعری سبب شهرتِ بیشتر برای کسی به شاعری شود. عین این قضیه در موردِ شخص نیما و بعضی شعرهای او هم قابل طرح

است به این معنی که بعضی از شعرهای نیما اگر سرودهٔ غیرِ نیما بود چنین شهرتی نمی‌یافت، مثلِ شعرِ «میرداماد» یا بعضی رباعیهای نه‌چندان برجستهٔ او.
در اینجا هم عاملی غیرِ «شاعری» در شهرت دادن یک شعر مؤثر بوده است. از آنجا که نیما به عنوان پیشوای تجددِ ادبی همه جا مطرح است، بعضی از آثار نه‌چندان برجستهٔ او هم شهرت خاصی می‌یابد و همه جا مطرح می‌شود، نه به دلیلِ این که شعر برجسته‌ای است بلکه به دلیلِ این که پیشوای تجدد شعری عصر ما آن را سروده است. همان‌گونه که در شهرتِ نظام وفا به شاعری، تقدیم‌نامهٔ افسانه تا حدّی تأثیر داشته است، در شهرت این شعرهای نیما هم پیشاهنگ بودن نیما مؤثر بوده است. در هر دو مورد «نقشِ تاریخی» بر «خلاقیتِ فردی» اثر گذاشته و آن را از حدِّ خود فراتر بُرده است.

همان‌گونه که یک شعر یا یک شاعر یا یک دورهٔ شعری، دارای نقش تاریخی است، هر یک از سبک‌ها و قالب‌ها نیز دارای نقش تاریخی‌اند و گاه ممکن است در تکاملِ تاریخی یک فرهنگ، نقش تاریخی خود را از دست بدهند یا نقش تاریخی از دست رفتهٔ خود را بازیابند. مثلاً قالب قصیده از عصر سلجوقی به بعد، نقش تاریخی خود را از دست داده بود و با مشروطیت، و به‌ویژه در آثار بهار، نقش تاریخی خود را بازیافت، یا قالب قطعه در آثار پروین اعتصامی.
این نکته را صورتگرایانِ روسی به نیکی دریافته‌اند که گاه یک قالب فراموش‌شده یا فاقد نقش تاریخی، در یک وضعیت خاص و به وسیلهٔ یک هنرمند، تجدید حیات می‌کند و حتّیٰ تبدیل به وَجْهِ غالب dominant می‌شود و سبب انگیزشِ motivation یک نوع genre یا دورهٔ تاریخی. مثال این نکته را در تاریخ ادبیات دیگر ملل، شاید بهتر از ما و فرهنگ ما بتوان یافت؛ زیرا ملل اروپایی دارای «تکامل تاریخی» طولی‌اند، ولی «تحوّل تاریخی» ما حالت پاندولی دارد. با این همه، مثالِ این نکته را در تاریخ ادبیات سرزمین خودمان هم می‌توانیم بیابیم.

تصوّر نکنید که قضیهٔ نقش تاریخی تنها مرتبط با امور تاریخی و اجتماعی است، خیر! نقش تاریخی، مفهومی بسی فراتر از کاربرد اجتماعی و تاریخی دارد. بگذارید مثالی از شعر عاشقانه بزنم و از یک شاعر عصر خودمان. اخوان در آخر شاهنامه غزلی نیمایی دارد (غزل شمارهٔ ۳) که بدین گونه آغاز می‌شود:

ای تکیه‌گاه و پناهِ

زیباترین لحظه‌هایِ

پرعصمت و پرشکوهِ

تنهایی و خلوتِ من.

بعدها همین حال و هوا و تجربه را در همین ساخت و صورت، در چندین غزل دیگر تعقیب کرد و گسترش داد که در کتاب پاییز در زندانِ او با عنوان غزل‌های شمارهٔ ۶ و ۷ و به صورت «برگزیده و ترکیب شدهٔ ۶ و۷» در جای دیگر چاپ شده است. اگر از لحاظ ساخت و صورت و عناصرِ سازندهٔ شعر به آن غزلها نگاه کنیم، تمامی آنها، هم به اعتبار اجزا و هم به اعتبار کل و ترکیب، بر این شعر رجحان دارند، اما هیچ کدام از آنها نتوانسته است جای غزل شمارهٔ ۳ را بگیرد؛ زیرا آنها فاقد نقش تاریخی غزل شمارهٔ ۳ بودند.

می‌بینید که در یک نوع خاص از شعر و در یک شاعر خاص، آن هم در قلمرو غنا و غزل و امور کاملاً شخصی، نقش تاریخی چه اهمّیتی دارد. بنابراین، باید توجّه داشت که مقصود از نقش تاریخی، به هیچ وجه، کاربرد یک شعر در زمینهٔ مسائل اجتماعی و تاریخی نیست. امری است فراتر از همهٔ این‌ها.

شاملو در هوای تازه شعری دارد با عنوان «افق روشن» که بدین گونه آغاز می‌شود:

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد

گویا تاریخ شعر، سال ۱۳۳۴ است و این اولین شعر از اولین شعرهای بی‌وزن اوست که از توفیق نسبی و قابل ملاحظه‌ای برخوردار شده است و هر جا بخواهند چند شعر برجسته از او انتخاب کنند ـ به‌ویژه با توجّه به سیر تاریخی کارهای او در قلمرو شعر منثور ـ بی‌گمان آن را انتخاب می‌کنند. حتی به طور مطلق هم می‌توان آن را در ردیف شعرهای خوب او قرار داد. امروز در میان مقلّدان بی شمار شاملو یا بهتر بگوییم، در میان نویسندگان «شعر»های منثور، کمتر کسی‌ست که نتواند به‌لحاظ ساخت و صورت، چنین شعری به وجود آورد. اما اگر تمامی آن خانم‌ها و آقایان نویسندهٔ شعرهای منثور، تمام نیروی خود را صرف کنند تا اثری به وجود آورند که جای «افق روشن» را بگیرد، بی‌گمان ناکام خواهند ماند. در صورتی که هر یک از آن شاعران در خلوت و تنهایی خویش، وقتی به مسائل ساخت و صورت و تشبیه و استعاره و تمثیل و کنایه و الفاظ و تراکیب

می‌اندیشد، یقین دارد که ده‌ها شعر بهتر از «افق روشن» می‌تواند بنویسد و حق نیز همان است؛ البته اگر فقط مسأله، مسألهٔ ساخت و صورت و تشبیه و استعاره بود و «نقش تاریخی» قابل ازیاد بردن. اما آنچه «افق روشن» را همچنان زنده نگاه می‌دارد و در ردهٔ بهترین شعرهای منثور عصر ما، تنها ساخت و صورت و اجزا و تراکیب آن نیست، بلکه ورای همهٔ آنها، نقش تاریخی این شعر است که به آن حیات و تداوم تدریجی می‌دهد.

شاید بعضی از خوانندگان تصوّر کنند که رابطه‌ای برقرار است میان «نقش تاریخی» یک شعر و آگاهی خواننده یا شنونده از تاریخ سروده شدن آن، در صورتی که چنین نیست. اصلاً چنین نیست. اگر اخوان مجموعهٔ غزل‌های ۳ و ۶ و ۷ و «ترکیب برگزیدهٔ ۶ و ۷» را یکجا و بدون تاریخ منتشر می‌کرد، تردیدی ندارم که باز هم غزل شمارهٔ ۳ موفّق‌تر از آنهای دیگر می‌شد. به همین دلیل، یقین دارم که اگر شعری واجد «نقش تاریخی» باشد و در روزگارِ سروده شدن، انتشار نیابد، جای نگرانی نیست. هر وقت که نشر شود، «نقش تاریخی‌اش» ضمیمهٔ غیر قابل انفکاک آن خواهد بود. اگر شعرهایی مانند «کارون» از توللی یا «باران» از گلچین گیلانی تا همین الآن انتشار نیافته بود و حالا این روزها، چندین دهه بعد از تاریخ سرایش آنها انتشار می‌یافت، باز هم آن شعرها از همان میزان توفیق برخوردار بودند که اکنون برخوردارند. هر شعری که دارای نقش تاریخی باشد در هر شرایطی که عرضه شود، از اصالت برخوردار خواهد بود. شاید هم بشود گفت: نقش تاریخی، همان اصالت است. به هر حال، تأثیر خاص خود را خواهد داشت. گیرم در تاریخ سروده شدنش نشر نیابد یا تاریخی که زیر آن نهاده شده است، تاریخ راستین آن شعر نباشد. ممکن است مورّخان ادب یا ناقدان شعر، تاریخ نشر یا سروده شدن یک شعر را مهم تلقی کنند و ابداعی بودن یک مضمون یا یک تصویر را از این رهگذر، مورد نقد و بررسی قرار دهند، اما آنچه «نقش تاریخی» یک شعر است و مایهٔ استمرار حیات آن در زندگی اجتماعی و فرهنگی یک ملت، چیزی است که ارتباطی به این حرف‌ها ندارد. مردم کاری به این ندارند که فلان تصویر یا فلان مضمون را حافظ از سلمان ساوجی گرفته یا از اوحدی مراغه‌ای. آنها به تمامیّت شعر حافظ می‌نگرند و در پرتو اصالت یا نقش تاریخی آن ــ ناخودآگاه ــ از آن لذّت می‌برند و با آن زندگی می‌کنند. همین.

با توجّه به همین نکتهٔ بدیهی و در عین حال پوشیدهٔ «نقش تاریخی و خلّاقیّت فردی» است که می‌توان دریافت که شعرهای اصیل و واجدِ نقشِ تاریخی هیچ‌گاه تزاحمی برای یکدیگر ندارند؛ یعنی در تاریخِ ادبیاتِ یک ملت، وقتی شعری از اصالت برخوردار بود، با تحوّل و تکاملی که نوع آن شعر یا حال و هوای معنوی آن به خود می‌گیرد و با ظهور نمونه‌های پیچیده‌تر (یعنی متکامل‌تر) آن شعر، باز هم نیاز به وجود نمونهٔ آغازین همچنان باقی می‌ماند و می‌توان در کنار نمونه‌های تکامل یافتهٔ آن شعر، از نمونه‌های نخستینِ آن شعر نیز لذّت برد؛ لذّتی که از غزل‌های سنایی می‌بریم با وجود دیوان شمس تبریزی یا التذاذی که از غزل انوری حاصل می‌شود با بودن غزل‌های سعدی. حتی می‌توان مثالی محسوس‌تر و معاصرتر زد. لذّتی که از شعر «باران» گلچین گیلانی امروز می‌بریم و بی‌گمان، آیندگان نیز خواهند بُرد، با اینکه همین نوع از شعر هم در این پنجاه سال تکامل خاص خود را داشته و به لحاظ ساخت و صورت، تحوّلات چشمگیری به خود دیده است.

غفلت از «نقش تاریخی» یک اثر و جانبِ حیاتِ اُرگانیکِ آن و خیره شدن در اجزای سازندهٔ ساخت و صورت آن، مهم‌ترین عاملِ گول زنندهٔ نسلهایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند و به تصوّر اینکه «تشبیهات» ما یا «الفاظ» ما یا «افکار» ما، بهتر از فلان نمونهٔ موفّق و معروف «غزل» یا «قصیده» یا «شعر نو» است، آنان را به مجرّداندیشی و انتزاع‌گرایی و اصالت دادن به ساخت و صورت (و به‌خصوص به اجزای سازندهٔ ساخت و صورت) واداشته است. بسیاری از ناقدان پیر و جوان شعر نو نیز امروز گرفتار همین بلیّه‌اند و با تجزیهٔ یک قطعه شعر به مقداری تشبیه و استعاره و تمثیل، به آن نمره می‌دهند و از موجودیت «نقش تاریخی» یا غیابِ «نقش تاریخی» آن به کلی غافل می‌شوند. در نتیجه، «باران» گلچین گیلانی یا «کارون» توللی یا حتی «زمستان» اخوان، در تحلیل تجریدی آنان، نمی‌تواند ارزش «شعر» فلان جوانکی را پیدا کند که مقداری «تصویر» را از ذهن خودش، یا با گلچین کردن و دخل و تصرف و قرینه‌سازی در تصاویر دیگران (اعم از فارسی و فرنگی) بر روی هم انباشته است؛ در صورتی که با گذشت چند ماه، یا حداکثر چند سال، تمام موجودیت آن جوان و حتی نسل آن جوان، فراموش می‌شود و باز شعرهای «باران» و «کارون» و «زمستان» به حیات طبیعی خود، در ذهن و

ضمیر جامعه، ادامه می‌دهد. این خطای باصره ــ که متأسفانه اغلبِ ناقدان مطبوعاتی ما گرفتار آن هستند ــ هیچ علّتی ندارد، به جز غفلت از مسألهٔ «نقش تاریخی» یک شعر و پرداختن بیش از حد به «تجزیهٔ» عناصر سازندهٔ ساخت و صورت آن و از همه بدتر، بها دادن به تک تک آن عناصر، مجرّد از «کلیت و تمامیت» شعر که بر روی هم «اصالت و نقش تاریخی» آن را به وجود می‌آورد. شاید بشود گفت: «مقتضای حال» بر دو گونه است: مقتضای حال فردی و مقتضای حال اجتماعی، مقتضایِ حالْ فردی، آن نیاز روحی و فضای روانشناسانه‌ای است که هر کس به عنوان مخاطب یک خطاب (خواه هنری و خواه غیر هنری) داراست و مقتضای حال اجتماعی، آن حال و هوای حاکم بر نیازهای روحی کل جامعه است که وقتی یک شعر با آن مقتضای حال هماهنگی داشت، دارای «نقشِ تاریخی» می‌شود و اگر بتوان تعریفی برای آن جستجو کرد، بی‌گمان چیزی خواهد بود از مقولهٔ داشتنِ حیاتِ اُرگانیک؛ چیزی که در وجودِ یک پشهٔ زنده هست ولی در هزاران خروار سر و گردن و دست و پای و پشتِ فیل و کرگدن و شترِ بُریده و در کنارِ هم انباشته شده وجود ندارد. به همین دلیل بعضی از قدما شعر را «کلام زنده» نام نهاده بوده‌اند. خلّاقیّتِ فردی مجموعهٔ متراکم تشبیه‌ها و استعاره‌ها و فنّاوری‌ها است که از آن حیاتِ اُرگانیک بی‌بهره است ولی وقتی با آن مقتضای حال اجتماعی هماهنگ شد تبدیل به کلام زنده می‌شود و آن حیات در او دمیده می‌شود.

چند پیوست

نخستین گام‌ها در راه تحوّل شعر معاصر[1]

بررسی شعر فارسی پس از مشروطیت کاری بس دشوار و گسترده است و به‌راستی تحقیق دربارهٔ تحوّلات ادبی ایران که با این جنبش عظیم سیاسی و اجتماعی آغاز شده است در مجالی چنین اندک حتی به‌گونهٔ فهرست‌وار نیز امکان‌ناپذیر است. ما در این گفتار تنها دورنمایی از مهمترین پدیده‌های این تحوّل را، تا آنجا که مقال و مقام اجازه می‌دهد، بررسی می‌کنیم. پیداست که این جست و جو، بسیار کم‌دامنه است و تنها متوجه جنبه‌های اصلی و چهره‌های درخشان این تحوّل است. در نظر نیست که به تمام جزئیات کار پرداخته شود؛ زیرا به گفتاری درازدامن ــ که از کتابی بزرگ هم می‌گذرد ــ خواهد کشید و این در نیروی این بنده نیست و از این گذشته مجال آن را هم ندارم.

پیش از آنکه به بررسی شعر و تحوّلات آن بپردازیم اشارتی به اوضاع ادبی و اجتماعی آن دوران بی‌فایده نخواهد بود تا ما را با چگونگی این تحوّل آشنا کند.

نخستین جنبشهای آزادی‌خواهی ایران را به‌سال ۱۲۶۵ هجری (۱۸۸۴ میلادی) در پایان سلطنت محمد شاه و آغاز حکومت فرزندش ناصرالدین شاه دانسته‌اند[2] ولی باید دانست که این اندیشه‌ها از دیرباز در ایران وجود داشته تا در این روزگار به ثمر رسیده است؛ زیرا سالها پیش، حتی پیش‌تر از انقلاب کبیر فرانسه، در ایران اندیشه‌هایی آزاد وجود داشته که در اثر برخورد با انگلیسی‌ها و اطلاع از طرز حکومت آنها، نخستین

---

۱. سخنانی است که نویسنده به روزگارِ دانشجویی (حدود نیم قرن پیش از این)، در حضورِ شادروان استاد یوسفی و جمعی از دانشجویان در تالار دانشکدهٔ ادبیات مشهد [در پاییز ۱۳۴۲] ایراد کرده و در شمارهٔ ۴ مجلهٔ هیرمند به تاریخ بهار ۱۳۴۴، صص ۴۱۱-۴۳۱، انتشار یافته است.

۲. ادوارد براون، تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، ترجمهٔ محمد عباسی، ج ۲، ص ۱۹.

بذرهای فکر آزادی را در ایران افشانده‌اند.[۱] و همین شعله‌های خُرد بود که سرانجام در اثر وزشهای مختلف تمدن و سیاست و فرهنگ غرب، آتش انقلاب مشروطیت را ــ که آغاز زندگی دیگری برای ملت ایران بود ــ برافروخت.

پیدایش نخستین روزنامه‌ها مربوط است به دورهٔ محمد شاه و برخلاف آنچه تصوّر می‌رفت، نخستین روزنامه در تاریخ جمادی الثانی سال ۱۲۵۳ در تهران چاپ شده است.[۲]

در اثر روابطی که ایران با دنیای غرب در این روزگار، از نظر سیاسی و اجتماعی و فرهنگی برقرار کرد، افکار متوجه موازین دیگری شد و زندگی چهره‌یی دیگر نمود که برای ایشان تازگی داشت و آن نوعِ زندگی و جهان‌بینی اروپایی با تمام مظاهر آن بود که هیچ با زندگی ایران آن روز همسازی نداشت.

طبقهٔ روشنفکر و آزاد ایران که عطر آزادی و تمدن غرب به مشامشان رسید، احساس کردند که از پذیرش این تمدن و فرهنگ ناگزیرند زیرا از دیرباز تمدن و فرهنگ اسلامی بر اثر حوادث تلخ اجتماعی و تعصبات مذهبی راکد و بی‌موج افتاده بود.

یکی از رهگذرهایی که مردم را به چنین زندگی و آزادی و فرهنگی راهنمون می‌شد، ادبیات و شعر بود. در آن روزگار ادب فارسی، دورهٔ انحطاط را می‌گذراند. اگر بخواهیم به نقد و بررسی تاریخ ادبیات فارسی در دوره‌های مختلف بپردازیم، این دوره یکی از دوره‌های ناخوشی ادب ماست؛ زیرا کار تقلید قدما به وضع بسیار زشتی بر تمام آثار ادبی این دوره سایه گسترده است. پیشتر از آن سبکی بنام هندی سالها قبل شروع شده بود و تحولی عمیق در شعر فارسی به شمار می‌رفت، ولی در این روزگار در هم شکسته بود و از سیر طبیعی و معتدل خویش دور افتاده بود و بیشتر، تلاشهای بیهوده‌یی بود در دنیایی پیچیده و نامفهوم و استعاره‌هایی نادرست و اندیشه‌هایی سخت شگفت‌آور و

۱. محمداسماعیل رضوانی، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال پنجم، شمارهٔ ۳، «قدیم‌ترین ذکر دموکراسی»؛ نیز نک: محمدرضا شفیعی کدکنی، حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزلهای او که نشان می‌دهد که توجّه به زندگی و آزادی اروپاییان در اواخر صفویه در ایران مورد نظر روشنفکران بوده است. و رستم التواریخ که به تعبیر خاصی استعمار فرنگی را مورد نظر قرار می‌دهد.

۲. علی مشیری، مجلهٔ سخن، سال چهاردهم، شمارهٔ ۶، مقالهٔ «اولین روزنامهٔ ایرانی».

نابانْدام که اگر گاهی خواننده از آن لذّتی ببرد همان لذّتی است که از حل یک معادلهٔ ریاضی و یا پی بردن به رموز یک معمای پیچیده به آدمی دست می‌دهد و در آثار بیدل دهلوی نمودار این انحراف را از قرن دوازدهم می‌بینیم. شاعران این روزگار، که خواستند در برابر کجرویهای شاعرانِ سبک هندی نهضتی به پا کنند، از عهده برنیامدند و رجعت کردند. به‌جای اندیشه‌های تازه و سیر در آفاق زندگی، به تقلید شاعران قرنهای پنجم و ششم پرداختند. پیداست که تقلید هر چند استادانه باشد، نمی‌تواند باندازهٔ یک آفرینش کوچک و خام ارزش داشته باشد. البته حساب تقلید را از تکامل بخشیدن به یک راه و رسم باید جدا کرد؛ مثلاً کار فردوسی را به حساب تقلید دقیقی نباید گذاشت.

چیزی که در شعر این دوره وجود ندارد انعکاس تمایلات اجتماعی و خواسته‌های مردم و زندگی آنهاست، با آنکه نخستین مشخصهٔ ادبیات هر روزگاری باید تأثیر زندگی و خواستهای آن دوره در آن باشد. شاعر این دوره جهان را به تقلید از شاعران قرن ششم و هفتم می‌بیند و تنها چیزی که در شعرش نقش می‌بندد ستایش امیران و وزیران و درباریان است. شاعران این دوره مانند قاآنی، سروش و صبا همگی مقلّدانی از شیوه‌های کهن هستند که هیچ رنگ تازگی در شعرشان نیست. با اینکه همیشه در ایران کوشیده‌اند کار ایشان را یک نوع نهضت و تجدّد معرفی کنند[1]، باید اقرار کنیم که آنها جز مقلدانی خشک‌طبع و بی‌هنر نبوده‌اند. بطور استثنا زبان قاآنی نسبت به معاصران و همروزگارانش نوعی تازگی دارد که ای کاش نمی‌داشت! وی در بازی با کلمات به اندازهٔ یک حقه‌باز تردست مهارت دارد.

انجمنهای ادبی آن روزگار ایران ــ که با نهایت تأسف هنوز هم نمونهٔ آنها باقی است و با وجود تحوّلات شگرف ادبی باز هم به زندگی بی‌موج و بی‌روح خود ادامه می‌دهد ــ طرز کارشان این بود که غزلی یا قصیده‌یی از شاعری مشهور از قدما یا احیاناً معاصران رابه استقبال می‌گذاشتند تا دیگران به تقلید آنها چیزهایی به هم بندند و نام آنرا شعر می‌گذاشتند؛ مثل کرم ابریشم در خود می‌تنیدند و خوش بودند.

از یکی دو شاعر که در پایان این دوره پیدا شدند و شعرشان کمی از اوضاع اجتماعی

---

۱. مثلاً رک: نهضت ادبی ایران در عصر قاجار، ابراهیم صفایی.

رنگ پذیرفته که بگذریم، بقیه همه در این دنیای راکد و مرداب‌وار سیر می‌کردند.

نخستین شاعری که به وضع زندگی مردم و فشار و اختناق محیط توجّهی کرد و در شعر خود به انتقاد از اوضاع و پریشانی احوال مردم پرداخت، شیبانی بود؛ در شعر این شاعر بزرگ، قطعاتی خوب و جاندار می‌خوانیم که نمایشگر اوضاع زندگی و محیط اجتماعی اوست؛ مانند قطعات:

یار پریشان و زلف یار پریشان　　شهر پریشان و شهریار پریشان[۱]

یا:

این راعیان شاه چرا بر رعیتش　　چون گرگ بر گله همه خشم آورند و کین؟[۲]

علت این رکود در شعر فارسی، گذشته از عوامل اجتماعی، نبودن انتقاد ادبی در این دوره است. اصولاً در ادب فارسی نقد به معنی درست کلمه وجود نداشته. آنچه داشته‌ایم از حدود مشاجره‌های لفظی بیرون نیست و نمونهٔ خوب و پخته و دقیق آن را در انتقاد سراج‌الدین علیخان آرزو بر دیوان حزین لاهیجی سراغ داریم[۳] نخستین کسی که پیدا شد و در شعر آن روز به نقد و بررسی پرداخت و کار شاعران را تا اندازه‌یی از نظر معنی و مفهوم ارزیابی کرد، میرزا آقاخان کرمانی در مقدمهٔ سالاریه بود که مثنویی است در وزن شاهنامه:

«... آخر کتاب را نیز با طرز و ترتیب شعرای فرنگستان ... نهایت دادم شاید بعضی از ارباب کمال ... بنده را مورد بحث قرار داده ... بگویند: این چه اسلوبی است؟ و چه طرز کار شعر و شاعری است که برخلاف جمهور شعرای ایران از دایرهٔ ادب و معقولیتی که لازمهٔ کار کاسه‌لیسان متبصبص است، خارج شده و طریق مستقیم سلامت را که مداهنه و چاپلوسی باشد کنار نهاده و این طور راست و جدّی سخن می‌گوید. ره چنان رو که رهروان رفتند ...

جواب عرض می‌کنم: باید درختان را از میوه‌ها شناخت و امور را از نتایج تمیز داد. در تأثیر و خلّاقیّت کلام فصحا و بلغاء متقدمین ایران سخنی نیست؛ شوخ و شنگی اشعار

---

۱. منتخب بیانات شیبانی، اسلامبول، چاپ ۱۳۰۸، ص۲۰۴.

۲. همان، ص۲۰۸.

۳. حزین لاهیجی، فراهم‌آوردهٔ م. سرشک، مشهد، توس، ۱۳۴۲، صص ۴۰-۵۱.

متأخرین هم قولی است که جملگی برآنند ولی باید ملاحظه نمود که تاکنون از آثار ادبا و شعرای ما چه نوع تأثیر به عرصهٔ ظهور رسیده و نهالی که در باغ سخنوری نشانده‌اند چه ثمر بخشیده؟ آنچه مبالغه و اغراق گفته‌اند نتیجهٔ آن مرکوز ساختن دروغ در طبایع سادهٔ مردم بوده است، آنچه مدح و مداهنه کرده‌اند نتیجهٔ آن تشویق وزرا و ملوک به انواع رذایل و سفاهت شده است. آنچه عرفان و تصوّف سروده‌اند ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی و تولید گدا و قلندر نداده است ....

... شعرای فرنگستان انواع این شعرها را گفته و می‌گویند ولی چنان شعر و شاعری را در تحت ترتیبات صحیحه آورده‌اند... که جز تنویر افکار و رفع خرافات و بصیر ساختن خواطر و... عبرت و غیرت و حبّ وطن تأثیر دیگری بر شعر ایشان نیست این است معنی: ان من الشعر لحکمة[۱]»

این انتقاد تند را که بعضی درست نمی‌شمارند باید بهترین نمونهٔ نقد ادبی در تاریخ گذشته شعر و شاعری در ایران دانست. پیش از آن سابقه ندارد که کسی اینچنین با ژرف نگری و استواری به نقد آثار شعری ایران بپردازد. همین گفته‌های او بود که در دوره‌های بعد به صورت مفصل‌تری البته همراه با دشنام در نوشته‌های احمد کسروی، مورّخ بزرگ قرن اخیر، انعکاس یافت.[۲]

حقیقت امر این است که در این ماجرا گروه شاعران درباری گناهکار بودند که به خاطر نامی و نانی شعر خود را کاسهٔ پست گدائیها می‌کردند. اینکه بعضی خواسته‌اند از سوی این گروه به دفاع برخیزند هرگز نمی‌تواند صورت معقولی داشته باشد. یکی از محققان معاصر برای تبرئهٔ این گروه می‌گوید: «ذوق تازه‌جویِ معنی آفرین در همه حال می‌خواست به خطّهٔ ابداع راه جوید و از این تنگنای تقلید و تکرار خود را برهاند اما جریان اجتماع از هر سو در این راه مانعی پدید آورده بود. آن طبقه از مردم که سخن را روی بدانها بود احساسات بی‌ریای ابداع پسند را فاقد بودند و آن طبقه که عواطف و امیال صمیمی و صادقانه داشتند با ادبیات کمتر سر و کار داشتند بنابراین ادبیات در این

---

۱. تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، ترجمهٔ محمد عباسی، ج ۱، صص ۹۲ به بعد.

۲. در پیرامون شعر و شاعری، کسروی، گردآوری مؤیّد؛ و صوفیگری نوشتهٔ کسروی و حافظ چه میگوید از همین مورّخ.

میان جز آنکه به پیروی از سلیقهٔ دستهٔ اول، در خط تکلّف و قیود بیفتد چاره نداشت...»[۱]

اما این منتقد و استاد ارجمند نخواسته است بدین نکته توجّه کند که شاعر یا هنرمند دیگر، اگر بخواهد خود را تسلیم ذوق و سلیقه‌های مردم کند فرقش با آنها چیست؟ آیاناصر خسرو نمی‌توانست خود را همرنگ جماعت کند تا آوارهٔ یمگان نشود و در زندگی چاپلوسی را پیشه کند تا از زرآلات خوان بسازد و از نقره دیگدان بزند؟

نیروی آفرینشگری که در نهاد مردم هنری است برای چاپلوسی و خوش آمد گوئی مشتی تردامنان رنگ‌آمیز نیست که آنها را تا مرز خدایی فرا برند بلکه «برای آنست تا استعداد صادقانهٔ بیدار کردن احساسات واقعی... مردم را داشته باشند تا بتوانند به کمک آنها پتک مانند بعضی اشکال زندگی را خراب کرده و درهم بریزند»[۲] و باید انصاف دهیم که میرزا آقا خان کرمانی حق داشته از ادبیات برده پرور آن روزگار، که ستایشگر بیدادگریهای حکومت بود، به تنگ آید و انتقاد کند.

باری نظرهای میرزا آقاخان و دیگر همفکران او بود که افق تازه‌یی را در برابر چشم مردم گشود و آنها را به دم زدن در هوای تازه‌ای وادار کرد.

از این انتقادها که بگذریم باید پیدایش مطبوعات را ــ در داخل و خارج ایران ــ مورد نظر قرار دهیم زیرا بی‌هیچ گمان نقشی که آنها در تحوّل فکر و حتی تغییر سلیقه و ذوق مردم و میزان پسند و شناخت آنها و دگرگون کردن طرز اندیشه‌های ایشان، دربارهٔ شعر و مفاهیم آن، داشتند قابل انکار نیست. با انتشار مطبوعات بود که نخستین گامهای آزادی فکری در جنبه‌های سیاسی و ادبی برداشته شد. این مطبوعات بودند که با انتشار نثرهای طنزآمیز و در عین حال ساده، هم مردم را از چنگ مغلق گویی‌های امثال درهٔ نادری راحت کردند و هم آنها را به آزادی و آزادمنشی راهنمون شدند. در شعر نیز به جای آنکه مردم چاپلوسی‌های قاآنی را بخوانند آثاری سرشار از روح انتقاد و آزادیخواهی از سید اشرف حسینی و ادیب‌الممالک و دهخدا و بهار را خواندند و این نشان داد که مردم خواهان شعری دیگر بوده‌اند.

اندک‌اندک در این مطبوعات، ترجمه‌هایی از آثار ادبی اروپایی انتشار یافت و راه

---

۱. دانشنامه، شمارهٔ ۱، سال اول، ص۷۰، مقالهٔ «ادبیات در محکمهٔ تاریخ»، از عبدالحسین زرین‌کوب.

۲. هدف ادبیات، ماکسیم گورکی، ترجمهٔ م.ه. شفیعیها، ص۳۴.

تازه‌ای در برابر دید شاعران و نویسندگان ایرانی باز شد. در این باره نیما یوشیج[۱] می‌گوید: «تأثیر دیگر آثار اروپایی در ادبیات ما، بطور غیر منظّم و ناقص در طرز و اسلوب شعر است. پیش از همه چیز ترجمهٔ کمدی‌های مولیر است[۲] که در آثار شعری ما روی خود را به ما نشان می‌دهد... ولی اشعار این پیِس‌ها نارس و خنک و به اندازه‌ای عامیانه است، مثل این که فقط برای تفنن و گذراندن وقت سروده شده‌اند».

گرچه ترجمهٔ آثار اروپایی، همانطور که نیما اشاره کرده است و آربری[۳] نیز بدان توجّه کرده، بسیار اندک مایه و ناقص بوده است؛ با این‌همه از بزرگترین عوامل تحوّل ادبیات و شعر ما به شمار می‌رود. دریچهٔ روشنی را که این ترجمه‌ها با همه کوچکی به روی شاعران گشوده و افق تازه‌ای را که در برابر چشم آنها قرار داده است، نمی‌توانیم انکار کنیم.

با ترجمهٔ آثار شاعران و نویسندگان اروپا جهان‌بینی غربی کم و بیش در ادب و هنر ما راه یافت. مترجمان این آثار که خود در محیط ایران نبودند و بیشتر در کشورهای دیگر از قبیل قفقاز، عثمانی و هندوستان می‌زیستند، هنگام ترجمه از محیط زندگی خود نیز رنگی بر آن آثار می‌زدند که در ترجمه‌های ایشان به‌خوبی محسوس است. این ترجمه‌ها بیشتر ترجمه‌هایی بود به زبان‌های محلی و بقول یکی از نویسندگان آنچه بخوانندهٔ فارسی زبان می‌رسید، چیزی بود که از صافی محیطهای اجتماعی و شخصیتهای شرقی گذشته بود؛ معهذا ملّت ما در برابر نسیمی که از سن، دانوب، تایمز و تیبر به سوی مشرق می‌وزید ایستاده بود و از وزش این نسیم به شوق می‌آمد.[۴]

نویسندگان ایرانی وقتی در برابر این وزش ملایم قرار گرفتند ناگزیر راه دیرینهٔ خویش را به یکسوی نهاده و به ساده‌نویسی و واقع گرایی میل کردند. از این رهگذرها بود که نوشته‌های طالبف تبریزی و سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ ــ که نویسندهٔ آن به‌درستی شناخته

---

۱. رک: ارزش احساسات، نیما یوشیج، به کوشش دکتر جنتی عطایی، تهران، ۱۳۳۵، ص۱۳۵.

۲. گویا منظور نمایشنامهٔ گزارش مردم‌گریز، اثر این نویسنده است، که در ۱۲۸۹ در استانبول منتشر شده است (از حواشی دکتر جنتی بر ارزش احساسات).

۳. شعر جدید فارسی، آ.ج. آربری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، ۱۳۳۴، ص۲۸.

۴. مجلهٔ صدف، سال اول، شماره ۱۱، مقالهٔ «داستان‌نویسی نوین»، از تقی مدرسی.

نیست ــ و همچنین مقالات چرند پرند دهخدا که سرشار از طنزی عمیق و اجتماعی است، به وجود آمد.

اما کار شاعران چنین نبود؛ از همان آغاز عملاً اختلاف نظر در کار شاعران و شیوهٔ ایشان دیده می‌شد. هر شاعری، یا بهتر است بگوئیم هر دسته‌یی از شاعران راهی را برگزیدند که می‌توان آنها را به چند دسته تقسیم کرد:

۱. آنهایی که در قالب قصیده‌های کهن با پیروی تمامِ سنتهای دیرینه سال، اندیشه‌های اجتماعی و تازهٔ خود را در شعر آورده‌اند. نمونهٔ کامل این دسته از گویندگان ادیب‌الممالک فراهانی است. اوست که در قصاید خود ــ که همه به شیوهٔ استادان گذشته است ــ افکار انتقادی و سیاسی خود را بازگو کرده است. این گوینده و همراهان او، گاه گاه کوشیدند تا از کلمات فرنگی که تازه داخل زبان فارسی شده بود، استفاده کنند و گویا این کار را نوعی تجدّد و تازه‌جویی در ادب می‌شمرده‌اند.

از شعرهای انتقادی ادیب الممالک قصیده‌ای است که به مناسبت بمباران مجلس شورای ملی و کشته شدن سیّد جمال‌الدین واعظ اصفهانی و دیگر آزادیخواهان سروده شده است:

امروز که حق را پی مشروطه قیام است — بر شاه محمدعلی از عدل پیام است
این طبل زدن زیر گلیمت ندهد سود — چون طشت تو بشکسته و افتاده ز بام است[1]

و از نمونه‌های دیگر شعر او که در آن برای استعمال کلمات و اصطلاحات فرنگی کوشش شده است، این قصیده اوست:

خدا رحمت کند مرحوم حاج‌میرزا آقاسی را — ببخشد جای آن بر خلق احزاب سیاسی را
ترقّی اعتدالی انقلابی ارتجاعیّون — دومکراسی و رادیکال عشق اسکناسی را
اونیورسیته و فاکولته در ایران نبد یارب — کجا تعلیم دادند این گروه دیپلماسی را؟[2]

سپس همین شیوه در دوره‌های بعد به‌شوخی و جدی وضع حادتری به خود گرفت و چندی پس از وی، شاعری این قطعه را در تاجگذاری احمدشاه گفت:

کاری است دیپلماسی کان دلستان کند — دیکتاتور است و تقویت از پارلمان کند

---

۱. دیوان ادیب الممالک فراهانی، چاپ وحید دستگردی، ص ۸۶.

۲. همان کتاب، ص ۱۶.

در ملک دلبری نهیلست است و گاه جور　　کار هزار آنارشیست اندر جهان کند
از جلوه‌های سیستم آخرین حسن　　در ملک دل دو صد رولسیون عیان کند
هرگز نمی‌کنم کرتیک از جفای او　　شاید که از ره پلتیک امتحان کند[۱]

یکی از کسانی که باید نام او را در اینجا بیاوریم میرزا آقاخان کرمانی است که پیش‌تر، نظر انتقادی وی را در باب شعر قدیم فارسی نقل کردیم. وی در کتابی به نام سالاریه که به تقلید از شاهنامه سروده، کم و بیش انتقادهایی از اوضاع اجتماعی روزگار خود دارد. اگرچه شعرش سست و ناتندرست می‌نماید، با این‌همه چند بیتی برای نمونه می‌آوریم:

بسیط زمین سر به سر مأمن است　　همانا جهان وادی ایمن است
نگردد فراموشت این نکته لیک　　که هرچند صلح عمومی است نیک
در ایران هنوز این چنین مایه نیست　　تمدن در آن تا بدین پایه نیست
هنوز اهل ایران چنان وحشی‌اند　　که نزد اروپائیان لاشی[۲] اند
که ایران پس افتاده از دیگران　　همانا که رفته به خواب گران[۳]

شاعر دیگر که با کمی فاصله در همین دوره می‌زیسته و کم و بیش در شعر او خواستهای اجتماعی و سیاسی وجود دارد و از پیروان سنتهای کهن است ادیب نیشابوری است که بیشتر شعرهای او از میان رفته و دیوان کوچکی از وی به چاپ رسیده است در قصیده‌ای می‌گوید:

که گمان داشت که بنگاه فریدونی را　　از چپ و راست کند دشمن چونین تقسیم
کی روا بود که رامشگه نوشروانی　　از چپ و راست ز دو پهلو گردد به دو نیم[۴]
این‌همه نیست مگر از روش مردم او　　که به یک سوی‌اند از خوی نیاکان قدیم
چه کهنسال و چه برنا همه شایستهٔ تیغ　　همگی چه زن و چه مرد سزای دژخیم

---

۱. شعر از سید حسن اردبیلی است متخلص به «سوری». شاعر استاد معاصر، آقای پژمان بختیاری، در کتاب بهترین اشعار (ص۲۲۲ به سال ۱۳۱۳)، با توجّه به نام «سوری» آن را به نام مرحوم تقی مستشاراعظم، شاعر فکاهی‌سرای «حکیم سوری» آورده‌اند؛ ولی چنان که گفتیم از سید حسن اردبیلی است. در این باره به کتاب سفینهٔ فرخ از شاعر استاد خراسانی، آقای فرخ، رجوع شود.
۲. لاشی = ناچیز.
۳. سالارنامه، میرزا آقاخان کرمانی، چاپ شیراز، ج ۲، ص ۱۰-۱۱.
۴. منظور قرارداد ۱۹۰۷ است.

خــواب نــادانــی جــاویدی ایــرانــیها   برد از یاد که و مـه سـخن کـهف و رقـیم[1]

از همین گروه است ادیب پیشاوری و چند شاعر دیگر.

۲. دستهٔ دیگر از شاعران این دوره کسانی بودند که از قالبهای متداول و نیمه متداول قدیم استفاده کردند مانند سیّد اشرف الدین حسینی گیلانی که بیشتر از مسمط و مستزاد استفاده کرده است، اما با بیانی کاملاً ساده و عامیانه و شعر او از این نظر قابل دقّت و مطالعه است. در حقیقت باید او را یکی از دو سه نفری بشماریم که در راه سادگی زبان شعر در آن دوره کوشش کرده و از زبان تخاطب و محاورهٔ مردم در شعر خویش بسیار سود جسته‌اند. مثلاً دربارهٔ محمدعلی شاه بعد از خلع از سلطنت می‌گوید:

«ممدلی» تکیه به قول و غزل روس نمود
ترک ناموس نمود[2]

و کوشش‌های او، چنان که گفتیم نخستین تلاش‌ها بود در راه سادگی بیان و نزدیکی به حدود طبیعی زبان و همان است که در شعر ایرج به حدِّ کامل‌تر و ذوق‌پسندتری دیده می‌شود؛ ایرج کلمات عامیانه و تعبیرات مردم را در شعر به حدّی استادانه به کار برده که مایهٔ شگفتی هر خواننده‌ای است. البته کارهای ابتدایی او این طور نبود و در نیمهٔ دوم زندگیش بدین شیوه گرایید. بیشتر آثار مشهور او که از شاهکارهای شعر این دوره از ادب ما به شمار می‌روند همگی دارای بیانی نزدیک به شیوهٔ بیان عامهٔ مردم است. در «عارفنامه» که اوج زیبایی شعر ایرج به شمار می‌رود و مرحلهٔ تکاملی این شیوه را در شعر او نشان می‌دهد، از زبان زنی ــ که در حجابْ روی خود را می‌نهفته است ــ می‌گوید:

چه لوطی‌ها در این شهرند. واه واه!   خــدایــا دور کــن الله الله!
به من گوید که چادر واکن از سر   چه پررویی‌ست این! الله اکبر!
برو گم شو عجب بی‌شرم و رویی!   چه رو داری که با من همچو گویی![3]

و این سادگی کلام و توجّه به شیوهٔ بیان عامه را تا آنجا پیش برده که اگر بخواهیم سخنان او را به نثر بنویسیم جای کمتر کلمه‌یی تغییر می‌کند.

---

۱. دیوان ادیب نیشابوری، به کوشش عباس زرین‌قلم، مشهد، ص۵۵.

۲. به نقل از شعر جدید فارسی آربری، ص۱۲.   ۳. دیوان ایرج میرزا، چاپ کتابفروشی مظفری، ص۵۰.

در بحث از شعر ایرج به‌جاست از سلف او قائم‌مقام فراهانی یاد کنیم. کوشش قائم مقام، برای نوعی تجدّد ادبی، قابل یادآوری است؛ زیرا در «جلایرنامه»، که ایرج «عارفنامه» را به تأثیر و اقتفای آن سروده است، بسیاری از اصول ادبی را به یک‌سو نهاده و به زبان عوام نزدیک شده است؛ تازگی‌ها یا بهتر بگوییم سهل‌انگاری‌های او نسبت به اصول ادب در این منظومه از چند جهت است:

۱. سهل‌انگاری‌های وزنی مانند:

به نستعلیق مثل میر عماد است　　شکسته خطش از درویش زیاد است[۱]

۲. بی‌اعتنایی به قوافی:

سه الف از مال مردم اخذ کرده　　به شهزاده همه‌ش را عرض کرده[۲]

۳. به‌کار بردن کلمات عامیانه:

سفرها کرده در دریا و خشکی　　نشسته روی آب و توی کشتی[۳]

۴. سهل‌انگاری دستوری (علامت مفعول به‌واسطه را حذف کرده):

جلایر زان شدید الجو له آید　　که استقبال رکن‌الدوله آید

۵. ترکیبات فارسی-عربی طنزآمیز:

بسی اعجوبه در پاشوی‌ها دید　　که الحق واجب الواگوی‌ها دید[۴]

در این مثنوی نمونه‌هایی از انتقاد اجتماعی نیز دیده می‌شود که به جای خود قابل تأمّل است.

۳. دسته‌یی دیگر از شاعران این دوره به تصنیف‌سازی پرداختند. البته تصنیف‌سازی در گذشته رواجی داشت تا آنجا که بعضی معتقدند اساس شعر عروضی عرب از تصنیف‌های کهن ایران باستان گرفته شده است[۵] و از دیرباز نمونه‌هایی کهن از این نوع شعر فارسی، کم و بیش، یاد کرده‌اند. این شیوه بیشتر در میان عامهٔ مردم رواج داشته اما

---

۱. دیوان قائم مقام فراهانی، ضمیمهٔ سال دهم ارمغان، ص۱۸۶.　　۲. همان کتاب، ص۱۸۷.

۳. همان کتاب، ص۱۸۷.

۴. ایرج هم از این نوع ترکیبات ساخته است:

کارِ امروزهٔ من کارِ بدی‌ست　　کارِ انسانِ قلیل الخردی‌ست

فارسی با عربی توأم شد　　انقلابِ ادبی محکم شد

۵. شعر در ایران، استاد ملک‌الشعراء بهار، به کوشش عبدالحمید شعاعی، ص ۶۰.

در دورهٔ اخیرْ رنگی خاص به خود گرفت و اهل ادب بدان رغبتی بیشتر کردند، تا به امروز که ما شاهد گسترش روزافزون این شعبه از شعر فارسی هستیم. در باب این نوع شعر باید نخست از میرزا علی‌اکبر شیدا یاد کنیم. اگرچه تصنیف‌های او دارای معانی لیریک و عاشقانه است با این‌همه چون با موسیقی آشنایی درستی داشته رنگ دیگری به تصنیف بخشیده و در حقیقت تحولی به وجود آورده است.

پس از او عارف قزوینی است. تصنیف‌های عارف شناخته‌ترین تصنیف‌های زبان فارسی است. سرشار است از روح ملیت و عشق به ایران؛ عشقی تا مرز جنون. از تصنیف‌های مشهور اوست:

گریه را به مستی بهانه کردم
شکوه‌ها ز دست زمانه کردم
آستین چو از چشمِ تر گرفتم
جویِ خون به دامان روانه کردم.[1]

تصنیف‌های عارف از نظر فنی دارای اهمیت بسیار است و «از نظر روانی و زیبایی نغمه‌ها، ارتباط و پیوستگی آهنگ و شعر، ابتکار عارف از لحاظ وارد کردن مِضامین اجتماعی در تصنیف» در درجه اول اهمیت قرار دارد.[2]

عارف گذشته از تصنیف سازی غزلهای آمیخته از سیاست و عشق دارد که نمایشگر شوریدگیهای اوست و در یکی از همین غزلها گوید:

ای دیده خون ببار! که یک ملتی به خواب رفته‌ست و من دو دیدهٔ بیدارم آرزوست
بیدار هر که گشت در ایران رود به دار بیدار و زندگانی بی‌دارم آرزوست[3]

در این شیوه از غزل، شاعر دیگری از معاصران او توفیق بیشتری یافته است و او فرّخی یزدی است. غزل عارف سست و گاه از نظر ادبی غلط است، اما فرّخی زبانی فصیح‌تر و روان‌تر و درست‌تر دارد؛ غزلش راهی است میان شیوهٔ عراقی و گاه هندی همراه با اندیشه‌های تند سیاسی و احساسات سرکش اجتماعی. گرچه در آن روزگار، غزل

---

۱. دیوان عارف قزوینی، برلن، ۱۳۴۲، ص۴۷-۴۸.
۲. روح‌الله خالقی، «تصنیف‌های عارف»، مجلهٔ پیام نوین، شمارهٔ هشتم، سال ششم.
۳. دیوان عارف، ص۱۶.

سیاسی، کم و بیش، رواج گرفته بود و در دیوان بیشتر شاعرانِ این عهد این نوع غزل دیده می‌شود اما فرّخی موفّق‌ترین چهرهٔ این نوع غزل است. اگر بخواهیم برای هر یک از انواع شعر در این دوره مظهری و نمودار روشنی نشان دهیم، فرّخی را باید در اوج غزل سیاسی بدانیم. در شعر فرّخی موجی از خون انقلاب که سیلابهٔ روح اوست همه جا می‌جوشد و این خصوصیت را در کمتر شاعری در ایران سراغ داشته‌ایم. بگذریم از عشقی که جوان بود و سرکشیهای جوانی را به حساب توفان روحی مردی پخته و کارزار دیده نمی‌توان آورد. چه بسا که اگر عشقی تا آخر ایّام عمر فرّخی مانده بود آن روحیه را در خود حفظ نمی‌کرد و همرنگ جماعت می‌شد یا سکوت می‌کرد. بگذریم. فرّخی که سخت به انقلاب سوسیالیستی گرویده بود، همواره کوشش خود را در راه ایجاد این انقلاب صرف می‌کرد. می‌گوید:

در کهنْ ایرانِ ویرانْ انقلابی تازه باید　　سخت از این سست‌مردم قتل بی‌اندازه باید
می‌کند تهدید ما را این بنای ارتجاعی　　منهدم این کاخ را از صدر تا دروازه باید[1]

یا:

نای آزادی کند چون نی نوای انقلاب　　باز خون سازد جهان را نینوای انقلاب
انقلاب ما چو شد از دستِ ناپاکان شهید　　نیست غیر از خونِ پاکان خونبهای انقلاب[2]

شاعر دیگری که از این دست غزل‌های سیاسی فراوان سروده است ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی است. از غزل‌های معروف او در این خصوص این غزل است:

نوشم به‌شادمانی آندم شراب سرخ　　کز شرقِ انقلاب دمد آفتابِ سرخ[3]

و باید دربارهٔ او از جنبهٔ تازه‌جویی و کوشش‌هایی که در راه ایجاد مفاهیم تازه در شعر فارسی انجام داده است، بحث کنیم.

۴. شاعرانی که کوشیده‌اند در قالب و شیوهٔ دیگری شبیه به نمایشنامه، اندیشه‌های خود را منعکس کنند. مشهورترین آنها عشقی است؛ عشقی از شاعران جوان و تندرو این روزگار است. در «سه تابلو مریم» کوشیده تا در قالب چند صحنه، داستانی را پرورش دهد که از نظر گرایش به اسلوب اروپایی تازگی دارد. در منظومهٔ «کفن سیاه» می‌گوید:

---

۱. دیوان فرّخی یزدی، به کوشش حسین مکّی، ۱۳۳۲، ص۲۹.　۲. همان کتاب، ص۱۰.
۳. نقل از شعر جدید فارسیِ آربری.

در تکاپوی غروب است ز گردون خورشید
دهر مبهوت شد و رنگ رخ دشت پرید
دل خونین سپهر از افق غرب دمید
چرخ از رحلت خورشید سیه می‌پوشید
که سر قافله با زمزمه و زنگ رسید
در حوالی مدائن به دهی
دهِ تاریخیِ افسانه‌گهی.[۱]

و در شعرِ «سه تابلوِ مریمِ» این شاعرْ نوعی دید مستقل دیده می‌شود که خود گرایشی به معنیِ حقیقیِ تحوّل در شعر است:

نموده در پس کُه آفتابْ تازه غروب
سوادِ شهرِ ری از دور نیست پیدا خوب
جهانْ نه روز بوَد در شمر نه شب محسوب
شفق ز سرخیِ نیمیش بیرقِ آشوب
سپس ز زردیِ نیمیش پردهٔ زرین.[۲]

این کارهای عشقی از نخستین گامهای تحوّل در معنی واقعی است؛ اما نه چنان است که بتوانیم او را بنیان گذار این تحوّل بدانیم زیرا وی در این منظومه نظر به «افسانهٔ» نیما یوشیج[۳] داشته و گویا افسانه را نیز یک بار در روزنامهٔ خودِ (قرن بیستم) چاپ کرده است. شعر عشقی به علت جوانی و ناآزمودگی او خام است و جابجای غلطهای فاحش ادبی در آن دیده می‌شود. با این‌همه روح آفرینشگر و پرخاشجوی او این مایه بزرگی به او می‌دهد که عیبهای فراوان شعر او را نادیده انگاریم.

۵. تاکنون از شاعرانی نام بردیم که از حدود قالب‌های معیّن شعر فارسی گام بیرون ننهاده بودند. از این دسته که بگذریم با گروهی از شاعران بزرگ این روزگار برخورد می‌کنیم که کوشیده‌اند تا قالبهای تازه‌یی از شعر بوجود آورند. البته بیشتر این قالبها را

---

۱. دیوان عشقی، چاپ سلیمی، ص۲۶، کتاب چهارم.
۲. همان کتاب، کتاب چهارم، ص۳.
۳. منتخبات آثار ضیاء هشترودی، ص۱۵۷؛ ارزش احساسات، ص۱۲۷؛ مقدمهٔ خانوادهٔ سرباز.

باید نوعی تفنّن دانست زیرا به جای آنکه شاعر را اندکی از قیود رهایی بخشد پای او را بیشتر اسیر قافیه می‌کرد؛ این نوع قافیه‌بندی در فارسی تا آن روزگار سابقه نداشت و بی‌تأثیر از شعر فرنگی نیست، گرچه در عربی سابقه داشت. موشّحات اندلسی از نظر قافیه‌بندی شبیه به همین شعرهاست.[۱]

در مورد این آزمایشها باید گفت که جز دوبیتی‌های پیوسته‌یی که فقط در یک طرف مصراعها دارای قافیه بود قالبهای دیگری که بوجود آوردند، یک نوع تصنّع بود، گرچه نوع دوبیتی پیوسته هم تازگی نداشت و به صورت رباعیهای پیوسته در یک مضمون از قدیم کم و بیش وجود داشته است[۲]؛ با این همه باید پذیرفت که همین کوششها بود که مسیر اصلی شعر امروز فارسی را تعیین کرد. نیما یوشیج هنگامی که احساس کرد که در موازین عروضی قدیم نمی‌توان قالب تازه‌یی ــ که ظرفیت حالها و احساسهای شاعرانه و اصیل را به آزادی داشته باشد ــ به وجود آورد، کوشید تا در عروض فارسی تجدید نظر کند و ما در این باره به تفصیل بحث خواهیم کرد.

از جمله شاعرانی که تفننهایی در قالب شعر کردند باید این دسته را نام ببریم: دهخدا، بهار، لاهوتی، جعفر خامنه‌ای، یحیی دولت‌آبادی، رشید یاسمی و نیما.

دهخدا، از پیشروان آزادی و آزاداندیشیِ این ایام، در قطعه‌یی، به یاد میرزا جهانگیر خان صوراسرافیل، از نظر تحوّل در قالب، راه تازه‌ای رفته است. این مرثیهٔ پرعاطفه و جانسوز که از بهترین شعرهای دورهٔ انقلاب مشروطه است، چنین شروع می‌شود:

ای مرغ سحر چو این شب تار　　بگرفت ز سر سیاهکاری
وز نَفحهٔ روح‌بخش اسحار　　رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زرتار　　محبوبهٔ نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار　　و اهریمن زشتخو حصاری
یاد آر ز شمع مرده یاد آر![۳]

پس از او حیدرعلی کمالی نیز شعری با عنوان «به برادرزادگانم» در همین وزن و همین

---

۱. علم الادب، اب لویس شیخو، بیروت، ۱۸۹۹، ص۴۲۲.
۲. مجلهٔ سخن، سال پنجم، شمارهٔ نهم، نقل از یک جُنگ خطی قدیمی.
۳. دیوان دهخدا، به کوشش دکتر محمد معین، ص۲.

قالب سروده است، که چون با شعر دهخدا از نظر شکل تفاوتی ندارد، و محتوای آن نیز شبیه همین شعر دهخداست از آوردن آن صرفنظر می‌کنیم.[۱]

از نمونه‌های دیگرِ کوشش در راه ایجاد قالب تازه این شعر جعفر خامنه‌ای است که تحت عنوان «به وطن» سروده است و به قول ادوارد برون[۲] از نظر قافیه‌بندی قابل توجّه و بی‌سابقه است:

هر روز به یک منظر خونین به در آیی
هر دم متجلّی تو به یک جلوهٔ جانسوز
از سوز غمت مرغ دلم هر شب و هر روز
با نغمهٔ نو تازه کند نغمه‌سرایی

شاعر دیگری که در این قالب‌ها چند شعر خوب و موفّق گفت بهار است. بهار در قصیده‌سرایی در ردیف دو سه شاعر اول زبان فارسی است. بی‌هیچ گمان از قرن ششم به بعد شاعری در قصیده به عظمت او نیامده است. ارزش کارهای او نیز در همین نوع از شعر است، با این‌همه چند قطعه‌یی که در این قالبها گفته قابل یادآوری است. در شعر «کبوتران من» که چنین آغاز میشود:

بیائید ای کبوترهای دلخواه
بدن کافورگون پاها چو شنگرف
بپرّید از فراز بام و ناگاه
بگرد من فرود آیید چون برف[۳]

و نیز شعر بلند و ارجمند «شباهنگ» که آغازش این است:

برشو ای رایت روز از در شرق
بشکف ای غنچهٔ صبح از بر کوه
دهر را تاج زر آویز به فرق
کامدم زین شب مظلم به ستوه[۴]

---

۱. در مورد این شعر رجوع کنید به نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، انتشارات مجلهٔ سخن.
۲. تاریخ ادبیات و مطبوعات ایران دورهٔ مشروطیت، ج اول، ص۳۱۹.
۳. دیوان ملک الشعراء بهار، ج اول، ص۳۴۴. ۴. دیوان بهار، ج اول، ص۵۲۶.

و همچنین «افکار پریشان»[1] راه تازه‌یی را در همان افق معتدل معاصرانش البته با مواد شاعری بیشتری، رفته است. در قصاید او نوعی تازگی، هم در محتوا و هم در دید شاعرانه می‌توان دید که قبل از وی سراغ نداریم و پس از وی نیز کسی از عهده‌اش برنیامده است. در دیوان او دست کم چهل قصیدهٔ کم نظیر و چند قصیدهٔ بی‌نظیر وجود دارد و چنین توفیقی نصیب کمتر شاعری از اساتید قصیده در روزگار قدیم شده است.

شاعر دیگری که اندیشه‌های سیاسی خود را در این قالب‌ها بازگو کرده و پس از آن نیز کوشش‌هایی در راه ایجاد قالب‌ها و طرح‌های تازه در شعر فارسی کرده است ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی است که پیش از این دربارهٔ غزلهای سیاسی او اشارتی کردیم؛ در شعرهای لاهوتی اندیشه‌های انقلابی و سیاسی او که از محیط تازهٔ زندگیش رنگی می‌گرفت دیده می‌شود و نمونه‌های آن فراوان است. از آن جمله شعر «وفا به عهد» است:

اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت
برگشت نه با میل خود از حملهٔ احرار...[2]

شاعر دیگری که در این بحث باید از او یاد کنیم رشید یاسمی است. او در این قالب‌ها آزمایشی چند کرده و چند قطعه مثنوی، مستزاد و قطعه‌های ذوقافیتین (از جنس موشّحات نه از انواع ذوقافیتین قدما) سروده است. از نظر مضمون هم در قطعات هواپیما، آسمان پیما، برق و ادیسون قصد تجدّدی داشته است اما با همان دید معاصرانش؛ نوع کار تازه‌یی که رشید کرد، احیای یکی از قالبهای کم رواج شعر قدیم بود و آن عبارتست از ترکیب‌بندی که بیت فاصله ندارد و این در قدیم کم و بیش وجود داشته است، مثلاً در دیوان قوامی رازی و بعضی دیگر از قدما.

در دیوان او نمونه‌های بسیاری از آن می‌توان یافت و از همه بهتر شعر عاشقانهٔ «یاد» است که بسال ۱۳۰۷ گفته است. اما رشید در قطعاتی که قصد تجدّد داشته، چنانچه گفتیم، زاویهٔ دید و بافت کلام و استعاره‌های سخنش همان است که در قدیم داشته‌ایم و چیز تازه‌یی نیاورده و این عیب مختص کار او نیست، بلکه عیب تمام شاعران همزمان

---

۱. همان کتاب، ص۶۸۱.

۲. نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، ص۲۵.

اوست که اصولاً به مفهوم تحوّل توجّه نداشته‌اند. مثلاً در قطعهٔ هواپیما هرچند شاعر کوشیده است قافیه را به نوعی خاص تنظیم کند (تجدّد در شکل) و موضوعی تازه برای بیان انتخاب کند (تجدّد در مضمون) اما نهایتاً شعر ناموفقی از آب درآمده، در این شعر که چنین آغاز می‌شود:

ای طایر تندسیر زیبا
کت ز آهن و روی استخوان است
وقتیت بر این زمین مکان است
گاهیت به نزدِ ابر مأوا...[1]

کلمات کهنه ــ بی‌آنکه سرجای خود باشند ــ بکار رفته است مثل معرکه، مانع، صعود، مظفر علایق، مطیر و.... محتوای آن هم وصفی است در حقیقت غیر شاعرانه از هواپیما و سپس خطابی به آن که: تو جسم بی‌جانی هستی و من از تو برترم پس باید پرواز کنم و خطاب طیاره به شاعر /که:

زان روز که بر هوا شدم چیر
من یافتم این هواگشایی
گر تو به هوات غالب آیی
آید فلکت چو خاک در زیر

آن بزرگ ــ که خدایش غریق رحمت کناد ــ مثل دیگر شاعران هم‌عصرش نهایت تجدّد را در همین حدود شناخته بود، چنان که خود گفته است:

«... رفته‌رفته تجدّد ادبی پخته‌تر شد و معلوم گردید که شکستن وزنهای فارسی و داخل کردن الفاظ اجنبی، انقلاب ادبی نیست. پس دسته‌ای از شعرا شکل‌های خاص، ترکیب کردند و مضمون‌های بکر بدیع در گفتار خود جای دادند، اما با این نظر که هرگز از روح زبان و قواعد بیان فصحای ایران عدول نکنند؛ زیرا قائل بودند که بزرگان گذشته از هر جهت شاعری را به رتبهٔ کمال رسانده‌اند و برای اظهار هر قسم مطلب جدیدی راه تازه باز نموده‌اند. چنانکه گفته شد مضمون و فکر جدید را باید محیط جدید القاء کند. شاعر

---

۱. دیوان رشید یاسمی، ابن‌سینا، ۱۳۳۶، ص ۳۴.

باید چیز تازه ببیند تا خیال تازه بکند...»[۱]

این بیانیهٔ تمام شاعران متجدّد آن روز است و می‌بینیم که نهایت تجدّد را در این می‌دیده‌اند که شاعر چیز تازه‌تری ببیند، مثلاً هواپیما ـ راه‌آهن و بعد موشک و ... .

در همین دوره خواهیم دید که نیما شعر نو می‌گوید در موضوعاتی بسیار کهنه و اوست که به معنی تجدّد در شعر به معنی درست کلمه راه برده است.

شاعر دیگری که باید نام او را در زمرهٔ پیشگامان تحوّل شعر فارسی یاد کنیم میرزا یحیی دولت‌آبادی است. این شاعر کوشیده است تا برای نمونه، در چند قطعه، از وزن عروضی صرف‌نظر کند و شعر در وزن هجایی بسراید. وی یکی دو قطعه بدین شیوه سرود که از نظر اهمیت موضوع، نمونهٔ آنرا باید یادآور شویم. یکی از این دو قطعه را به خواهش ادوارد برون، خاورشناس انگلیسی، سروده است تا نشان دهد که در وزن هجایی نیز می‌توان شعر فارسی سرود. از شعر «صبحدم»:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم در جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هشیار[۲]

البته چنانکه می‌بینیم در این قطعه برای ایرانی وزن احساس نمی‌شود. بدین نکته باید توجّه داشت که ساختمان طبیعی هر زبانی نوعی وزن خاص را می‌پذیرد چنانکه در فارسی و عربی، وزن عروضی طبیعی است، در زبانهای دیگر، انواع دیگر وزن وجود دارد و اصولاً برای ایرانیان احساس وزن، جز در وزن عروضی، دشوار بوده است و همان‌طور که می‌دانیم، از دیرباز اوزان دیگر زبان‌ها را یا اصولاً[۳] وزن نمی‌دانسته‌اند (مثل

---

۱. ادبیات معاصر، رشید یاسمی، ۱۳۱۶، ص۸.

۲. اردیبهشت، میرزا یحیی دولت‌آبادی، چاپ برلن، ص۱۲۴.

۳. ابواسحاق زجاجی معتقد بود که هر ملتی باید به وزن عرب شعر بگوید وگرنه شعر نخواهد بود و تفتازانی در دنبالهٔ نقل گفتار او می‌گوید: «هیچ کس را ندیدم که در این عقیده پیرو او باشد». در این باره رجوع کنید به مفتاح العلوم سکاکی، چاپ مصر، ۱۹۳۷، ص۲۴۵.

زجاجی) یا وزن مجازی می‌شمرده‌اند[۱] (مثل خواجه نصیر طوسی).

بگذریم، این آزمایش نیز توفیقی نیافت و حتی گویندهٔ آن نیز دیگر به سرودن این نوع شعرها گرایشی نیافت.

شاعر دیگری که در این دوره باید یاد شود، گرچه از نظر زمان اندکی دیرتر ظهور کرده است، پروین اعتصامی است. پروین شاعری است با مکتبی خاص خود و بی‌هیچ تردید مستقل‌ترین شاعر این دوره است. حتی استقلال او از بهار نیز بیشتر است. اگرچه شعرش در جهاتی به شعر بهار نمی‌رسد. نمونه کارهایی که وی از نظر تجدّدطلبی کرده است اگر از نظر قالب و شکل قابل توجّه نیست (زیرا همان است که پیش از وی دیگران بدان شیوه سخن گفته‌اند)، از دیدگاه معنی و مضمون تازگیهای بسیار دارد و همین تازگی در معانی و مضامین است که اورا مستقل‌ترین شاعر مکتب قدیم شعر فارسی، در قرن اخیر می‌شناساند.

این گروه از شاعران که نام بردیم، هر کدام بر سر آن بوده‌اند تا تحوّلی در شعر ایجاد کنند، اما میزان کار بیشتر آنها ادبیات کهن فارسی بوده است و چنان که دیدیم، با تسلیم در برابر آن اصول، این کار ناشدنی است.

تنها کسی که معنی درست تحوّل را درک کرد نیما یوشیج بود؛ زیرا او در تمام مواد شعر فارسی تجدید نظر کرد[۲] هم از نظر معنی و هم از نظر فرم Form. نیما یوشیج با مطالعه و بررسی در تاریخ نهضتها و تحوّلات شعر خارج از ایران اعم از کشورهای شرقی و غربی، کار خود را آغاز کرد.

برای اینکه نموداری از دقّت نظر او را در کار تحوّلات ادبی و هنری جهان بدانیم می‌توانیم به کتاب «ارزش احساسات»، که مجموعه‌یی از مقالات اوست و در آغاز در مجله موسیقی منتشر شد، رجوع کنیم.[۳]

نیما پس از سالها بررسی و توجّه به ادبیات غرب و تحوّل آن راهی را آغاز کرد. البته

---

۱. معیار الاشعار، چاپ سنگی، تهران، صص۵-۶.

۲. «نقطهٔ تحوّل»، مقالهٔ م. امید، اندیشه و هنر، دورهٔ چهارم، شمارهٔ پنجم.

۳. سپس به صورت کتابی به همین نام به همت دکتر جنتی عطائی منتشر شد.

ناگفته نگذریم که این بدعت جویی زیاد هم از مطالعهٔ او سرچشمه نگرفته است. بلکه مقداری ازین تازه‌جویی، ذاتی او بوده است چنانکه در شعرهای نخستینش دیده می‌شود. (حتی شعرهایی که در قالب کلاسیک شعر فارسی سروده است.)

این را هم بگوییم که نیما در شعر کلاسیک ضعیف است. (گویی بدان علاقه نداشته.) اما از همان چند شعری که بدین شیوه گفته و منتشر شده[۱] پیداست که در برابر آن گردنکشانی که در آن روزگار شعر به شیوهٔ کهن می‌سروده‌اند کار او چندان ارجی نداشته و بهتر است بگوییم او نمی‌توانسته مقلد خوبی باشد.[۲]

تازگی شعر نیما برای نخستین بار در افسانه به روشنی دیده می‌شود و پس از آن هرچه سروده همه تازه و بدیع است. اگر بخواهیم فهرست وار «بدعت‌ها و بدایع» کار او را برشماریم خود گفتاری دراز دامن خواهد شد. روی‌هم‌رفته، نیما در این مسائلِ کلیِ شعر تجدید نظر کرده است:

۱. تحوّل در وزن (تجدید نظر در اصول عروضِ فارسی).

۲. تجدید نظر در قافیه (که از مهم‌ترین کارهای اوست).

۳. زاویهٔ دید تازه و استقلال شعری (فضای شعر).

۴. علاوه بر این اصول، در جزئیات شعر هم تصرفاتی به‌هنجار کرده است که دیگران دربارهٔ آن دقّت‌ها و بحث‌ها دارند: مثل «عینیت و ذهنیت» در شعر او[۳] و مانند «هماهنگی و ترکیب» کارش.[۴]

---

۱. نیما در قالب‌های کهنْ شعر بسیار سروده، ولی چاپ نشده است؛ از جمله مثنویِ «قلعهٔ سقریم» که گویا به شیوهٔ نظامی است و بسیاری قطعات و قصاید. مقداری از رباعیات او هم چاپ شده ـ همراه با «افسانه» از انتشارات کیهان ـ اما در میان آنچه که چاپ شده، به عنوان یک شعر کلاسیک، اثر خوبی نمی‌توان یافت.

۲. م. امید، مقالهٔ «یک سخن دربارهٔ آثاری که نیما یوشیج به شیوهٔ قدما سروده است»، مجلهٔ صدف، سال اول، شمارهٔ ششم.

۳. نگاه کنید به مهدی اخوان ثالث (م. امید)، «عینیت و ذهنیت»، مجلهٔ آرش، شمارهٔ دوم، ویژهٔ نیما.

۴. م. امید، «هماهنگی و ترکیب»، مجلهٔ هیرمند، شمارهٔ سوم.

تلقّی قدما از وطن

یکی از عمده‌ترین مسائل عاطفی، که حوزهٔ گسترده‌ای از تأملات انسان را در دوران ما به خود مشغول داشته، «مسألهٔ وطن» است[1]. دسته‌ای با شیدایی تمام از مفهوم وطن سخن می‌گویند و جمعی نیز برآنند که وطن حقیقتی ندارد؛ زمین است و آدمیان. همه جا وطن انسان است و جهان را وطن انسان می‌شمارند. آنچه مسلّم است این است که مفهوم وطن و وطن‌پرستی در ادوار مختلف تاریخ بشر و در فرهنگ‌های متفاوت انسانی وضع و حالی یکسان ندارد؛ در بعضی از جوامع، شکل و مفهومِ خاصی داشته و در جوامعِ دیگر، شکل و مفهوم دیگر. حتی در یک جامعه نیز در ادوار مختلف ممکن است مفهوم وطن، به‌تناسب هیأت اجتماعی و ساختار حکومتی و بنیادهای اقتصادی و سیاسی، تغییر کند؛ چنان که خواهیم دید.

آنچه در این بحث کوتاه، مورد نظر است بررسی برداشت‌های گوناگون و تصوّرهای متفاوتی است که وطن در ذهن و اندیشهٔ شاعران اقوام ایرانی داشته و در طول تاریخ بیش و کم تغییراتی در آن راه یافته است؛ در بعضی ادوار به‌صورت آشکارتری جلوه کرده و زمانی رنگ و صبغهٔ ضعیف‌تری به‌خود گرفته است و گاه از حد مفهوم مادی تجاوز کرده و به‌عالم روح و معنی گرایش یافته است.

قبل از آنکه بحث اصلی خویش را، که تحوّل مفهوم وطن در اندیشهٔ شاعران ایرانی است، بررسی کنیم، یادآوری این نکته ضروری است که جست و جو در مسألهٔ وطن و ملّیت به شکل جدید و اروپایی آن ــ که امروز در سراسر جهان مورد توجّه ملت‌هاست ــ

---

۱. چاپ اول این مقاله در مجلهٔ الفبا، به سردبیری شادروان دکتر غلامحسین ساعدی، شمارهٔ دوم (دورهٔ اول)، صص ۱-۲۶، بوده است. متأسفانه سال چاپ در این شماره قید نشده است. (به نظرم حدود ۱۳۵۰ بوده است.)

سابقه‌ای چندان کهنسال ندارد؛ از غرب به دیگر سرزمین‌های جهان راه یافته است و در غرب نیز چندان سابقهٔ دیرینه‌ای ندارد[۱]؛ بیش و کم از قرن هجدهم و با مقداری گذشت از قرن هفدهم آغاز می‌شود و یکی از نخستین بنیادگذاران اندیشهٔ قومیت، ماکیاول (۱۴۶۹-۱۵۲۷) سیاستمدار و فیلسوف معروف و نویسندهٔ کتاب شهریار است.[۲] اوج فکر قومیت و مسألهٔ وطن را در اروپای قرن نوزدهم باید جست و جو کرد و در دنبال آن بعضی مسائل نژادی.

چنان که می‌دانید و یاد کردیم، مفهوم قومیت و وطن در شکل مشخص و فلسفی آن، که در علوم اجتماعی و سیاسی مطرح است و دربارهٔ عناصر سازندهٔ آن بحث‌ها و اختلاف نظرهای فراوان می‌توان یافت، امری است که اروپا با آن در قرون اخیر روبه‌رو شده است و به‌مناسبت دگرگونی‌هایی که در نظام اقتصادی ملل اروپا ــ از زمینداری به بورژوازی و در بعضی ملل سوسیالیسم ــ روی داده، حرکت این فکر دگرگونی‌ها داشته است. بحث از اینکه قومیت چیست و عناصر اصلی و بنیادی آن کدام است، چیزی است که از حوزهٔ بحث ما خارج است و باید در کتب اجتماعی و سیاسی جست و جو کرد.[۳] به‌طور خلاصه اشاره‌ای می‌کنیم که در تعریف قومیت (فصل مقوّم مفهوم وطن) از وحدت و اشتراک در سرزمین، زبان، دین، نژاد، تاریخ، علایق و دلبستگی‌های دیگری که انسان‌ها را ممکن است در یک جبهه قرار دهد سخن گفته‌اند. اما هیچ کدام از این عوامل به‌تنهایی سازندهٔ مفهوم قومیت و در نتیجه حوزهٔ مادی آن، که وطن است، نیست. حتی وضع طبقاتی مشترک، که منافع اقتصادی مشترک را در پی دارد نیز عامل این مسأله نمی‌تواند باشد؛ گرچه دارای اهمیت بسیار است.[۴]

اندیشهٔ قومیت ایرانی هم به شکل خاص امروزی آن که خود متأثر از طرز برداشت ملل اروپایی از مسألهٔ ملیت است یک مسألهٔ جدید به شمار می‌رود که با مقدمات انقلاب

---

۱. Nationalism; Myth and Reality, Boyd C. Shafer, U.S.A., 1955. فصل مربوط به «بنیادهای قومیت» و فصل «تعاریف». نیز نک: دکتر حمید عنایت، بنیاد فلسفهٔ سیاسی در غرب، چاپ اول، انتشارات فرمند، فصل مربوط به «ماکیاول». همچنین نک: دکتر فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزاآقاخان کرمانی و اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، انتشارات خوارزمی.

۲. دکتر حمید عنایت، منبع پیشین، صص ۱۳۶ و ۱۶۲.

۳. نک: شیفر (Shafer)، در مقومات قومیت.

۴. شیفر، منبع پیشین.

مشروطیت از نظر زمانی همراه است. شاید قدیمی‌ترین کسی که از قومیت ایرانی در مفهوم اروپایی قومیتْ سخن گفته میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵-۱۲۲۸) باشد که در این راه، نخستین گام‌ها را برداشته و در عصر خود انسانی تند و تیز و پیشرو و حتی افراطی بوده است. میرزا فتحعلی[۱] و جلال‌الدین‌میرزای قاجار[۲] (۱۲۸۹-۱۲۴۶) و اندکی پس از آنها میرزا آقاخان کرمانی (۱۳۱۴-۱۲۷۰) با شدّت و حدت بیشتری،[۳] برحسب تحقیق یکی از مورّخان معاصر ما، آغازگران و بنیادگذاران اندیشهٔ قومیت ایرانی به‌شمار می‌روند. پیش از آنها مفهوم اروپایی قومیت در میان روشنفکران ایرانی رواج نداشته است.

اما با این‌همه، باید توجّه داشت که احساس نوعی همبستگی در میان افراد جامعهٔ ایرانی (براساس مجموعهٔ آن عوامل که سازندهٔ مفهوم قومیت هستند) در طول زمان وجود داشته و بیش و کم تضادهای طبقاتی، این عامل را از محدودهٔ ذهن‌ها به‌عالم واقع می‌کشانیده است؛ همان‌گونه که ناسیونالیسم معاصر در جهان چیزی نیست مگر حاصل جبهه‌گیری اقوام در برابر نیروهای غارتگر بر اساس پیوستگی منافع مشترک؛ در گذشته نیز شکل خام و غریزی این قومیت، آنجا آشکار می‌شده است که نیرویی در برابر منافع مشترک اقوام ایرانی قرار می‌گرفته است و با کوچک کردن حوزهٔ این جهت‌گیری‌ها بوده است که گاه به‌نوعی ناحیه‌گرایی و حتی شهرگرایی و گاه محله‌گرایی می‌کشیده است و مردم بی‌آنکه از عامل اقتصادی و سیاسی این گرایش‌ها آگاه باشند، از این احساس بهره‌مند بوده‌اند؛ مردم یک محله در یک شهر با مردم محلهٔ دیگر همان شهر، احساس نوعی تقابل داشته‌اند و مجموعهٔ آن دو محله در برابر مردمان شهری دیگر و مردمان چند شهر در برابر افراد ولایت دیگر. و این مسأله در بزرگ‌ترین واحد قابل تصوّرش نوعی وطن‌پرستی یا احساس قومیت بوده است که گاه در برخورد با اقوام غیرایرانی، تظاهرات درخشانی در تاریخ از خود نشان داده است.

ادبیات فارسی، به شکل آیینه‌ای که بازتاب همهٔ عواطف مردم ایرانی را در طول تاریخ در خود نشان داده است، از مفهوم وطن و حس قومیتْ جلوه‌های گوناگونی را در

۱. نک: دکتر فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده، صص ۱۰۹ به بعد.

۲. منبع پیشین.

۳. نک: دکتر آدمیت. اندیشه‌های میرزاآقاخان کرمانی، صص ۲۴۶ و بعد، تهران ۱۳۴۶، انتشارات طهوری.

خود ثبت کرده است و می‌توان این تجلّیات را در صور گوناگون آن دسته‌بندی کرد و از هرکدام نمونه‌ای عرضه داشت.

نخستین جلوهٔ قومیت و یاد وطن در شعر پارسی، تصویری است که از ایران و وطن ایرانی در شاهنامه به‌چشم می‌خورد. در این حماسهٔ بزرگِ نژاد ایرانی که از آغاز تا انجام، گزارش گیرودارهای قوم ایرانی با اقوام همسایه و مهاجم است، جای جای از مفهوم وطن، ایران، شهر ایران، [= ایرانشهر[1]] یاد شده است و فردوسی، خود ستایشگر این مفهوم در سراسر کتاب است. اگر بخواهیم تمام مواردی را که عاطفهٔ وطن‌پرستی فردوسی در شاهنامه جلوه‌گر شده است نقل کنیم از حدود این مقاله، که بنیادش براختصار و اشارت است، به‌دور خواهیم افتاد. و اینک برگ‌هایی از آن باغ پردرخت:

ز بهرِ بَر و بوم و پیوندِ خویش — زن و کودک خرد و فرزند خویش
همه سر به‌سر تن به‌کشتن دهیم — از آن به که کشور به‌دشمن دهیم[2]

یا
دریغ است ایران که ویران شود — کنام پلنگان و شیران شود
همه جای جنگی سواران بدی — نشستنگه نامداران بدی[3]

و اسدی در گرشاسپنامه، در بیغارهٔ چینیان گوید:

مزن زشت بیغاره ز ایران زمین — که یک شهر از آن به ز ماچین و چین
از ایران جز آزاده هرگز نخاست — خرید از شما بنده هرکس که خواست
ز ما پیشتان نیست بنده کسی — و هست از شما بنده ما را بسی

تا آخر این گفتار که در گرشاسپنامه باید خواند و بیشتر این گونه شعرها و عبارات را علّامهٔ فقید علی‌اکبر دهخدا در امثال و حکم ذیل «مزن زشت بیغاره ز ایران زمین»[4] نقل کرده است و آنچه ستایش قومیت ایرانی بوده از کتب مختلف آورده است. این مدخل درحقیقت رساله یا کتابی است برای جمع‌آوری مواد برای تحقیق در جلوه‌های قومیت ایرانی در کتاب‌های فارسی و عربی قدیم و گاهی هم جدید.

---

۱. فردوسی به‌ضرورت وزن عروضی شاهنامه [بحر متقارب] که کلمهٔ ایرانشهر در آن نمی‌گنجد همه جا ایرانشهر را به «شهر ایران» بدل کرده است.
۲. شاهنامه، چاپ بروخیم، ج ۴، ابیات ۱۰۲۷.
۳. شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲، ص ۱۲۸.
۴. شادروان علامهٔ دهخدا، امثال و حکم، ج ۳، ذیل «مزن زشت بیغاره ز ایران زمین».

این گونه تصوّر از وطن، که آشکارترین جلوهٔ وطن‌پرستی در دوران قدیم است، در بسیاری از برش‌های تاریخ ایران دیده می‌شود و هیچ‌گاه این گونه تصوّر از وطن، ذهنِ اقوام ایرانی را رها نکرده است؛ با این یادآوری که شدّت تظاهرات این عواطف ــ چنان که یاد کردیم، در برخوردهایی که با اقوام بیگانه روی می‌داده است بیشتر دیده می‌شود. در عصر شعوبیه[1] (که فردوسی براساس بعضی دلایل خود از وابستگان به‌این نهضت سیاسی و ملی عصر خود بوده است)[2] این عواطف در شکل قومی آن، تظاهرات روشنی در تاریخ اجتماعی ما داشته که نه تنها در شعر پارسی ایرانیان، بلکه در شعرهایی که به زبان عربی نیز می‌سروده‌اند، جلوه‌گر است[3]؛ مانند شعرهای متوکلی (شاعر ایرانیِ عربی‌سرای اواسط قرن سوم هجری) و بشار بن برد طخارستانی (متوفی ۱۶۸).

از فردوسی که بگذریم، این گونه برداشت از مسألهٔ وطن در شعر جمع دیگری از شاعران ایرانی دیده می‌شود. چنان که در شعر فرّخی سیستانی آمده است:

هیچ شه را در جهان آن زهره نیست — کو سخن راند ز ایران بر زبان

مرغزارِ ما به شیر آراسته است — بد توان کوشید با شیر ژیان؟[4]

تا این اواخر در عصر صفویه نیز، که شاعران از ایران دور می‌افتادند، احساس نیاز به‌وطن، به‌معنی وسیع آن را که ایران در برابر هند است، مثلاً در شعرشان بسیار می‌توان دید. چنان که در این بیت نوعی خبوشانی می‌خوانیم:

اشکم به‌خاک شویی ایران که می‌برد؟ — از هند تخم گل به‌خراسان که می‌برد؟[5]

در برابر اندیشهٔ قومیت و وطن‌پرستی بارزی که شعوبیه و به‌ویژه متفکران ایرانی قرن سوم و چهارم داشته‌اند، تصویر دیگری از مفهوم وطن به‌وجود آمد که نتیجهٔ برخورد با

---

۱. احمد امین، ضحی الاسلام، ج ۱ و دکتر صفا، تاریخ ادبیات، ج ۱، که مطالب را از احمد امین نقل کرده و نیز نک: التذکرة التیموریه، ذیل «شعوبیه» و منابع مذکور در آنجا که بعضی گمنام و در عین حال مهم است.

۲. البته قراین تاریخی این انتساب را مورد تردید قرار می‌دهد.

۳. در باب شاعران عرب زبان شعوبی نک: احمد امین، منبع پیشین، و منابع مذکور در آنجا و در باب بشار و شعوبیگری او، به‌خصوص کتاب نجیب محمد البهبیتی، تاریخ الشعر العربی، ص ۳۳۵ به بعد و دکتر طه حسین، تاریخ الادب العربی، ج ۲، صص۸۵ به بعد.

۴. دیوان فرّخی سیستانی، صص۲۶۲ و۲۶۳ با چند بیت فاصله.

۵. نوعی خبوشانی، مقدمهٔ سوز و گداز، از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ص۱۰.

فرهنگ و تعالیم اسلامی بود. اسلام که براساس برادری جهانی، همهٔ اقوام و شعوب را یکسان و در یک سطح شناخت، اندیشه‌هایی را که برمحور وطن در مفهوم قومی آن بودند، تا حد زیادی تعدیل کرد و مفهوم تازه‌ای به‌عنوان وطن اسلامی به‌وجود آورد که در طول زمان گسترش یافت و با تحوّلات سیاسی و اجتماعی در پاره‌های مختلف امپراتوری اسلامی، جلوه‌های گوناگون یافت.

این برداشت از مفهوم وطن در شعر فارسی نیز جلوه‌هایی داشته که در شعر شاعران قرن پنجم به بعد، به‌خصوص در گیرودار حملهٔ تاتار و اقوام مهاجم ترک، تصاویر متعددی از آن می‌توان مشاهده کرد. از وطن اسلامی که در معرض تهاجم کفّار قرار دارد، در شعر شاعران سخن بسیار می‌رود و گاه ترکیبی از مفهوم وطن اسلامی و وطن قومی در شعر شاعران این عهد مشاهده می‌شود؛ چنان که در قصیدهٔ بسیار معروف انوری در حملهٔ غزها به‌خراسان می‌توان دید. در این قصیده که خطاب به‌یکی از فرمانروایان منطقهٔ ترکستان، در دادخواهی از بیداد غزان، سروده شده، گاه خراسان مطرح است و گاه «مسلمانی» به‌معنی وطن اسلامی و زمانی ایران:

چون شد از عدلش سرتاسر توران آباد — کی روا دارد ایران را ویران یکسر
بهره‌ای باید از عدل تو نیز ایران را — گرچه ویران شد بیرون ز جهانش مشمر
کشور ایران چون کشور توران چو تو راست — از چه محروم است از رأفت تو این کشور؟[1]

و این خصوصیت را در رثای سعدی در باب خلیفهٔ بغداد نیز می‌توان دید و می‌بینیم که در این شعر هم، از «ملک مسلمانی» سخن می‌رود.

ضعف جنبه‌های قومی از عصر غزنویان آغاز می‌شود[2] و در دوران سلاجقه به‌طور

---

۱. دیوان انوری، چاپ استاد مدرس رضوی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب. ج ۱، ص۲۰۱.

۲. برای نمونه داستان محمود غزنوی و فردوسی به روایت تاریخ سیستان قابل ملاحظه است: «حدیث رستم بر آن جمله است که بوالقسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی برخواند. محمود گفت: همهٔ شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت: زندگانی خداوند دراز باد! ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما همین دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید. این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملک محمود وزیر را گفت: این مردک مرا به تعریض دروغ‌زن خواند. وزیرش گفت: بباید کشت. هرچند طلب کردند نیافتند. (تاریخ سیستان، چاپ مرحوم بهار، صص۷-۸).

محسوس در تمام آثار ادبی جلوه می‌کند. ترکان سلجوقی برای اینکه بتوانند پایه‌های حکومت خود را استوار کنند، اندیشهٔ اسلامی مخالف قومیت را تقویت کردند و اگر در شعر عصر سلجوقی به‌دنبال جلوه‌های وطن و قومیت ایرانی باشیم، به‌طور محسوس می‌بینیم که اینان تا چه حد ارزش‌های قومی و میهنی را زبون کرده‌اند. من در جای دیگر، در بحث از زمینه‌های اساطیری تصاویر شعر فارسی، گفته‌ام که «در دورهٔ سامانیان تصویرهایی که شاعران با کمک گرفتن از اسطوره‌ها به‌وجود آورده‌اند اغلب همراه با نوعی احترام نسبت به‌عناصر اسطوره است و اسطوره‌ها نیز بیشتر اسطوره‌های نژاد ایرانی است و در دورهٔ بعد [عصر فرمانروایی ترکان غزنوی و سلجوقی] به‌تدریج هم از میزان ایرانی بودن اسطوره‌ها کاسته می‌شود و هم از میزان احترام و بزرگداشت عناصر اسطورهٔ ایرانی.»[۱] بی‌گمان نفوذ سیاسی نژاد ترک، عامل اصلی بود و از سوی دیگر گسترش یافتن دین، نوعی بی‌اعتقادی و بی‌حرمتی نسبت به‌اسطوره‌های ایرانی به‌همراه داشت؛ چراکه این‌ها یادگارهای گبرکان بود و عنوان «اساطیر الاولین» داشت. اوج بی‌احترامی و خوار شمردن عناصر اساطیر ایرانی و نشانه‌های رمزی آن در اواخر این دوره در شعر امیر معزی به‌روشنی محسوس است. او چندین جای به‌صراحت تمام، فردوسی را، که در حقیقت نمایندهٔ اساطیر و قومیت ایرانی است، به‌طعن و طنز و زشتی یاد می‌کند و از این گفتار او می‌توان میزان بی‌ارج شدن عناصر قومی و اسطوره‌های ایرانی را در عصر او به‌خوبی دریافت:

من عجب دارم ز فردوسی که تا چندان دروغ از کجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سَمَر
در قیامت روستم گوید که من خصم توام تا چرا بر من دروغ محض بستی سر به سر
گرچه او از روستم گفته‌ست بسیاری دروغ گفتهٔ ما راست است از پادشاه نامور...»[۲]

در دورهٔ مغول و تیموریان، خصایص قومی و وطنی، هرچه بیشتر کمرنگ می‌شود و در ادبیاتْ کمتر انعکاسی از مفهوم اقلیمی و نژادی وطن در معنای گستردهٔ آن می‌توان یافت.

در این دوره، ارزش‌های قومی کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود و وطن در آن معنی اقلیمی و نژادی مطرح نیست و حتی شاعرانی از نوع سیف‌الدین فرغانی این «آب و

---

۱. شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات نیل، ص۱۸۶.
۲. دیوان امیر معزی، چاپ مرحوم اقبال آشتیانی، ص۲۸۶.

خاک» را که «نجس‌کردهٔ» فرمانروایان ساسانی‌ست ناپاک و نانمازی[۱] می‌دانند و می‌گویند:

نزد آن کز حدث نفس طهارت کرده‌ست — خاک آن ملک کلوخی ز پی استنجی‌ست

نزد عاشق گِل این خاک نمازی نبود — که نجس‌کردهٔ پرویز و قباد و کسری است[۲]

بهترین مفسّر وطن اسلامی یا اسلامستان، در قرن اخیر، شاعر بزرگ شبه‌قارهٔ هند محمد اقبال لاهوری (۱۸۷۳-۱۹۳۸) است که اگر بخواهیم مجموعهٔ شعرها و آراءِ او را در باب اندیشهٔ وحدت اسلامی و وطن بزرگ مسلمانان مورد بررسی قرار دهیم، خود می‌تواند موضوع کتابچه‌ای قرار گیرد. او که معتقد است مسلمانان باید ترک نسب کنند[۳] و از رنگ و پوست و خون و نژاد چشم پوشند، می‌گوید:

نه افغانیم و نه ترک و تتاریم — چمن زادیم و از یک شاخساریم

تمیز رنگ و بو برما حرام است — که ما پروردهٔ یک نوبهاریم[۴]

اگرچه پیش از او سید جمال‌الدین اسدآبادی اصل این اندیشه را به‌عنوان یک متفکر و مصلح اجتماعی مطرح کرده بود[۵] و موجی از تأثیرات عقاید اوست که محمد اقبال و دیگران را به‌این وادی کشانیده است،[۶] اما به‌اعتبار زاویهٔ دید ما که تأثیرات این فکر را در ادبیات و شعر مورد نظر داریم، اقبال بهترین توجیه کننده و شارح این اندیشه می‌تواند باشد و از حق نباید گذشت که او با تمام هستی و عواطفش از این وطن بزرگ سخن می‌گوید و در اغلب این موارد، حال و هوای سخنش از تأثیر و زیبایی و لطف یک شعر خوب برخوردار است. وقتی می‌گوید: «چون نگه نور دو چشمیم و یکیم» یا:

از حجاز و روم و ایرانیم ما — شبنم یک صبح خندانیم ما

چون گل صدبرگ ما را بو یکی است — اوست جان این نظام و او یکی است[۷]

و شعر معروف «از خواب گران خیز» او را باید سرودِ این «وطن بزرگ» به‌شمار آورد و

---

۱. نمازی: پاک. نانمازی: نجس.

۲. دیوان سیف‌الدین فرغانی، انتشارات دانشگاه تهران، ج ۱، ص ۳۱.

۳. شیخ محمد اکرام، ارمغان پاک، تهران، معرفت، چاپ سوم، ۱۳۳۳، ص ۳۳۰.

۴. منبع پیشین، ص ۳۳۰.

۵. نک: دکتر توفیق الطویل «فکر دینی اسلامی در جهان عرب در صد سال اخیر»، در کتاب الفکر العربی فی مأئة سنة. چاپ دانشگاه آمریکایی بیروت، ۱۹۶۷. صص ۲۹۳ به بعد.

۶. منبع پیشین.

۷. این ابیات را از حافظه نقل کردم، در این لحظه به دیوان اقبال دسترسی نداشتم.

راستی که در عالم خودش زیبا و پرتأثیر است:

ای غنچهٔ خوابیده چو نرگس نگران خیز   کاشانهٔ ما رفت به‌تاراج غمان خیز
از نالهٔ مرغ سحر از بانگ اذان خیز   از گرمی هنگامهٔ آتش نفسان خیز
از خواب گران خواب گران خواب گران خیز
از خواب گران خیز

خاور همه مانند غبار سر راهی است   یک نالهٔ خاموش و اثر باخته آهی است
هرذرّه از این خاک گره‌خورده نگاهی است   از هند و سمرقند و عراق و همدان خیز
از خواب گران خواب گران خواب گران خیز
از خواب گران خیز.[1]

صوفیه، که بیشتر متأثر از تعالیم اسلام بودند، «وطن» به‌معنی قومیش را نمی‌پذیرفتند و حتی روایت معروف «حُبّ الوطنِ من الایمان» راکه از حد تواتر هم گذشته بود، تفسیر و توجیهی خاص می‌کردند که در حوزهٔ تفکرات آنها بسیار عالی است. آنها انسان را از جهانی دیگر می‌دانستند که چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنش و باید این قفس تن را بشکند و در هوای «وطن مألوف» بال و پر بگشاید. به‌همین مناسبت می‌کوشیدند که منظور از حدیث حُبُّ الوطن را شوق بازگشت به عالم روح و عالم ملکوت بدانند و در این زمینه چه سخنان نغز و شیوایی که از زبان ایشان می‌توان شنید. مولانا در تفسیر «حُبُّ الوطن من الایمان» می‌گوید: درست است که این حدیث است و گفتار پیامبر، ولی منظور از وطن عالمی است که با این وطن محسوس و خاکی، ارتباط ندارد:

از دَمِ حُبُّ الوطن بگذر مایست   که وطن آن سوست جان این سوی نیست
گر وطن خواهی گذر زآن سوی شط   این حدیث راست را کم خوان غلط

و باز جای دیگر گوید:

همچنین حُبُّ الوطن باشد درست   تو وطن بشناس ای خواجه نخست[2]

و در غزلیات شمس گفته است:

هرنفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست   ما به‌فلک می‌رویم عزم تماشا کراست؟

---

۱. ارمغان پاک، ص۳۴۸.
۲. مثنوی مولوی، چاپ نیکلسون. [افست تهران]. ج ۲. صص۴۰۸ و ۴۰۹.

ما به‌فلک بوده‌ایم یار مَلَک بوده‌ایم — باز همان جا رویم جمله که آن شهر ماست
خود ز فلک برتریم وز مَلَک افزون‌تریم — زین دو چرا نگذریم، منزل ما کبریاست
خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان — کی کند اینجا مقام مرغ کزان بحر خاست[۱]

و این فکر، یکی از هسته‌های اصلی جهان‌بینی مولانا و دیگر بزرگان تصوّف ایرانی است و از همین نکته به‌خوبی دانسته می‌شود که چرا غزل معروف «روزها فکر من این است و همه شب سخنم»،[۲] که به نام مولانا شهرت دارد،[۳] از مولانا نیست؛[۴] زیرا این نوع پرسش خیامی، برای امثال او معنی ندارد؛ آنها ایمان دارند و با دیدهٔ یقین می‌بینند که از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند، پس پرسشی از نوع «به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم» با اسلوب تفکر مولانا سازگار نیست. در مسیحیت نیز این تفکر وجود دارد که وطن ما عالم جان است و سنت اوگوستین گفته: «آسمانْ وطن مشترک تمام مسیحیان بوده است.»[۵]

شهاب‌الدین سهروردی قبل از مولانا، تفسیر حُبُّ‌الوطن را به‌معنی رجوع به‌وطن اصلی و اتصال به عالم علوی، در کلمات ذوقیه یا رسالة الابراج خود بدین گونه آورده است که «بدانید ای برادران تجرید! که خدایتان به‌روشنایی توحید تأیید کناد! فایدهٔ تجریدْ سرعت بازگشت به وطن اصلی و اتصال به عالم علوی است و معنای سخن حضرت رسول، علیه‌الصلوة و السلام، که گفت: حُبُّ‌الوطن من الایمان اشارت به‌این معنی است و نیز معنی سخن خدای تعالی در کلام مجید: ای نفس آرام گرفته! به‌سوی پروردگار

---

۱. دیوان کبیر مولانا، چاپ استاد فروزانفر. ج ۱، ص ۲۶۹ انتشارات دانشگاه تهران.
۲. این غزل در تمام نسخه‌های چاپی غزلیات شمس (به‌جز چاپ استاد فروزانفر) وجود دارد و بسیاری از مردم مولوی را فقط از رهگذر همین یک غزل می‌شناسند، ولی در هیچ کدام از نسخه‌های قدیمی کلیات شمس، این غزل دیده نمی‌شود.
۳. برای مثال نک: رضا قلیخان هدایت، شمس‌الحقایق؛ دیوان شمس تبریزی چاپ هند و نیز چاپ تهران (صفی علیشاه و...) و منتخب‌هایی که از دیوان کبیر تهیه شده، از قبیل انتخاب فضل‌الله گرگانی، انجوی شیرازی، و دیگر و دیگران.
۴. فقط یکی از ابیات آن گویا از مولوی است: می وصلم بچشان تا در زندان ابد، الخ. و من در باب این غزل در حواشی غزلیات شمس چاپ فرانکلین (از مجموعهٔ کتاب‌های سخن پارسی شماره ۶) چند نکته را یادآور شده‌ام.
۵. نک: کتاب شیفر. شیفر متذکر شده است «که وطن patri در زبان آن روزگار به معنی تمام فرانسه یا ... نبوده بلکه بر یک شهر اطلاق می‌شده است» در صورتی که فردوسی به ظن قوی مفهوم روشنی از مجموعهٔ «تاریخی و جغرافیایی» ایران داشته است و همچنین بعضی از گویندگان شعوبی.

خویش بازگرد در حالت خشنودی و خرسندی»؛ زیرا رجوع مقتضی آن است که در گذشته در جایی حضور به‌هم رسیده باشد تا بدانجا بازگردد و به‌کسی که مصر را ندیده، نمی‌گویند به مصر بازگرد و زنهار تا از وطن دمشق و بغداد و... فهم نکنی که این دو از دنیایند...»[۱] و هم در عصر او عین‌القضات همدانی شهید در چند جای رسالات خویش، از وطن علوی سخن رانده است.[۲] ولی هم او، در مقدمهٔ شکوی‌الغریب چنان از وطن به‌معنی اقلیمی آن متأثر شده که گزارش دوری از این وطن در نوشتهٔ او سنگ را می‌گریاند. وقتی در زندان بغداد در آستانهٔ آن سرنوشت شوم قرار گرفته بود، رسالهٔ بسیار معروف شکوی الغریب عن الاوطان الی علماء البلدان را نوشت و در مقدمهٔ آن به‌شعرهای فراوانی که در باب زادگاه و محل پرورش و وطن افراد گفته شده، تمثّل جست و گفت: «چگونه یاران خویش را فراموش کنم و شوق به‌وطن خویش را برزبان نیارم، حال آن‌که پیامبر خدا ــ صلی‌الله علیه و آله ــ فرموده است: حُبُّ الوطن من الایمان و هیچ پوشیده نیست که حب وطن در فطرت انسان سرشته شده است.»[۳] و در همین جاست که از همدان و لطف دامن اروند (= الوند) سخن می‌گوید و عاشقانه شعر می‌سراید.

نکتهٔ قابل یادآوری در باب تصوّر صوفیه از وطن، این است که اینان اگر از یک جهت پیوند معنوی خود را با عالم قدس، مایهٔ توجّه به‌آن وطن الاهی می‌دانسته‌اند، ولی وقتی جنبهٔ خاکی و زمینی بر ایشان غلبه می‌کرده، وطن در معنی اقلیمی آن را فراموش نمی‌داشته‌اند. نمونهٔ این دو نوع بینش را در عین‌القضات می‌بینیم که چنین شیفتهٔ الوند و همدان است؛ با آنکه در یک زاویهٔ بینش دیگر، خود را از عالم ملکوت می‌داند. این خصوصیت را در بعضی از رفتارهای مولانا نیز می‌توان یافت، همان کسی که می‌گفت: «از دم حب‌الوطن بگذر مه‌ایست»[۴] وقتی در آسیای صغیر و سرزمینی که به هر حال از

---

۱. شهاب‌الدین سهروردی، کلمات ذوقیه، در مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق، ص۴۶۳، چاپ انستیتوی ایران و فرانسه، به کوشش دکتر سید حسین نصر. وی در قصة الغربة الغربیه نیز همین معنی را به گونهٔ رمز بیان می‌دارد. نک: به این رساله در مجموعهٔ دوم مصنفات شیخ اشراق (چاپ هنری کربن) و ذیل زندهٔ بیدار ترجمهٔ مرحوم استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲. عین‌القضات همدانی شهید، زبدة‌الحقایق، ص۸۵.

۳. عین‌القضات، شکوی الغریب، چاپ عفیف عسیران. تهران، انتشارات دانشگاه، ص۵.

۴. مثنوی مولوی. چاپ نیکلسن، ج ۴، ص۴۰۸.

وطن خاکی او به دور بود، زندگی می‌کرد و کسی از خراسان به‌آنجا می‌رفت، نمی‌توانست احساسات همشهری‌گری و خراسانی‌گری خود را نادیده بگیرد. افلاکی گوید: «روایت کرده‌اند که امیر تاج‌الدین معتزالخراسانی از خواص مریدان حضرت مولانا بود... و حضرت مولانا از جمیع امرا او را دوست‌تر داشتی و بدو همشهری خطاب کردی...»[۱] و این بستگی به‌آب و خاک را در حدّ شدیدترش، در تفکر صوفیه، می‌توان در رفتار مردانهٔ نجم‌الدین کبریٰ (متولد ۵۴۰ هق در خیوهٔ خوارزم و مقتول در مقاومت با تاتار در ۶۱۸هق.) مشاهده کرد[۲] که وقتی تاتار به‌خوارزم حمله‌ور شدند: «اصحاب، التماس کردند که چارپایان آماده است، اگر چنانچه حضرت شیخ نیز با اصحاب موافقت کنند.» ولی او نپذیرفت و گفت: «من اینجا شهید خواهم شد و مرا اذن نیست که بیرون روم.» جامی پایان زندگانی او را بدین گونه تصویر کرده که اگر چند هاله‌ای از افسانه، پیرامون آن را گرفته، ولی هستهٔ حقیقت از دور مشاهده می‌شود: «چون کفّار به شهر درآمدند شیخْ اصحاب باقیمانده را بخواند و گفت: قوموا علی اسم الله نقاتل فی سبیل‌الله.» و به‌خانه درآمد و خرقهٔ خود را پوشید و میان محکم ببست. و آن خرقه پیش گشاده بود. بغل خود را از هردو جانب پرسنگ کرد و نیزه به‌دست گرفت و بیرون آمد. چون با کفار مقاتله شد در روی ایشان سنگ می‌انداخت تا آن غایت که هیچ سنگ نماند. کفار وی را تیرباران کردند.»[۳]

ولی در نقطهٔ مقابل این رفتار، شیوهٔ کار شاگرد او نجم‌الدین رازی رقّت‌آور است. وی که در حملهٔ تاتار در ۶۱۸هق در ری بود، وقتی شنید تاتار به‌مرزهای ری و جبال نزدیک می‌شوند، اطفال و عورات را[۴] در ری به‌خدا سپرد و غم غمخواران نخورد[۵] و خود، راهی

---

۱. افلاکی، مناقب العارفین، چاپ ترکیه، ج ۱، ص۲۳۹.

۲. در باب او نک: تمام تذکره‌های صوفیه و جامع‌تر از همه تألیف منوچهر محسنی نجم‌الدین کبری، تهران، علمی، ۱۳۴۶.

۳. جامی، نفحات الانس، چاپ مهدی توحیدی‌پور، تهران، کتابفروشی سعدی، ۱۳۳۶، صص۴-۴۲۳. بقیهٔ داستان را، که خیلی افسانه‌گون است، در نفحات الانس باید خواند.

۴. مرصاد العباد، چاپ شمس‌العرفا، ص۱۰.

۵. نجم‌الدین رازی، مرموزات اسدی در مرموزات داودی، چاپ شفیعی کدکنی، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، ص۴.

همدان شد و تاتار هم بیشتر افراد خانواده و متعلقان او را، به‌تصریح خودش، شهید کردند و تگرگ مرگ برباغ ایشان چنان بارید که هیچ گل و برگی را برجای ننهاد[۱] و همین رفتار او سبب شده است که احمد کسروی، چنان تند و خشمگین وی را مورد نقد و دشنام قرار دهد. نکته‌ای که در سخنان او قابل ملاحظه است تلقی‌ای است که از کلمهٔ وطن دارد. وی که در جست و جوی پناهگاهی مطمئن بود که دور از گزند و تیررس حملهٔ تاتار باشد بعد از مشورت‌ها و تأملات: «صلاح دین و دنیا در آن دید که وطن در دیاری سازد که اهل سنت و جماعت باشند و از آفات بدعت و هوا پاک.»[۲] می‌بینید که وطن برای او مفهومی دیگر دارد؛ هرجا که برود و در آنجا مقیم شود، آنجا وطن اوست. من در جای دیگر در باب این رفتار او بحث کرده‌ام.[۳] می‌بینید که استادش چگونه رفتار شجاعانه در دفاع از وطن خود داشت و او چگونه می‌خواهد گریز خود را توجیه کند و می‌بینید که توجیه، تنها کار روشنفکران عصر ما نیست، روشنفکران قدیم هم کارهای خلاف عرف اجتماع خود را توجیه می‌کرده‌اند. باز نکتهٔ دیگر اینکه او مفهوم ایران را هم در عصر خویش بسیار وسیع می‌دانسته است. مثلاً داود شاه بن بهرامشاه از آل‌منکوچک را که در آسیای صغیر، حکومت می‌کرده به‌عنوان «مرزبان ایران» یاد می‌کند؛[۴] یعنی فرمانروا و پادشاه.»

یک نکته در اینجا قابل یادآوری است و آن حدود سندیت روایت حُبُّ‌الوطن است که با همهٔ شهرتی که دارد در متون روایی اهل سنّت به‌دشواری دیده می‌شود و از شیعه، مجلسی در بحار الأنوار و مرحوم حاج شیخ عباس قمی در سفینة البحار آن را نقل کرده‌اند و برطبق یادداشت مرحوم استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، مؤلف اللؤلؤ المرصوع در باب آن گفته است که سخاوی گفته: «لم اقف علیه بدین روایت (یعنی به‌سندش) دست نیافتم.»[۵] هیچ بعید نیْست که روایت از برساخته‌های ایرانیان باشد. جاحظ[۶] هم از آن یاد نکرده و تصوّر

---

۱. مرصاد العباد، ص۱۰.
۲. منبع پیشین، ص۱۱.
۳. مقدمهٔ مرموزات اسدی در مرموزات داودی، صص۵ به بعد.
۴. مرموزات اسدی در مرموزات داودی، ص۹.
۵. بدیع‌الزمان فروزانفر، احادیث مثنوی، ص۹۷.
۶. جاحظ در الحنین الی الاوطان، چنان که بعداً خواهیم دید، تمام نکته‌ها و شعرها و داستان‌ها را آورده است، ولی از این روایت چیزی متذکر نشده است، در صورتی که شیوهٔ اوست که اگر روایتی باشد نقل کند.

می‌کنم از اقوال مأثورهٔ ایرانیان قدیم یا اندیشمندان دورهٔ نخستین اسلامی باشد؛ زیرا وطن به معنی آب و خاک، آنقدر که برای ایرانی‌ها جلوه داشته، برای عرب‌ها چشمگیر نبوده؛ آنها بیشتر عصبیّت قبیله‌ای داشته‌اند و به نژاد و خون، بیشتر از زادبوم (که همواره در حال کوچ و رحلت صیف و شتا بوده‌اند) توجّه می‌کرده‌اند و ناقدان امروز از همین نکته استفاده کرده و عدم وجود حماسه را در ادبیات عرب توجیه و تفسیر می‌کنند.[۱]

یکی از جلوه‌های دیگر مفهوم وطن، در اندیشهٔ شاعران ایرانی، وطن در معنی بسیار محدود آن یعنی همان ولایت یا شهر زادگاه و محیط پرورش انسان بوده و بسیاری از دلپذیرترین شعرهایی که در باب وطن در ادبیات فارسی گفته شده، همین شعرهاست.

بعضی از این شعرها ناظر به‌یک ولایت، مثلاً خراسان یا فارس، بوده و بعضی از این‌ها ناظر به‌یک شهر از یک ولایت. نکتهٔ قابل توجّه اینکه در میان کسانی که گاه از وطن در مفهوم وسیع‌تر آن (به‌معنی ملی و قومی) یا به‌معنی اسلامی و گسترده‌اش سخن گفته‌اند و حتی در بین صوفیه و عارفان، که وطنِ خویش را در عالم روح و دنیای ملکوت جست و جو می‌کرده‌اند، کسانی را می‌بینیم که از وطن به‌معنی محدود آن که همان ولایت یا شهر زادگاه است، سخن گفته‌اند و این خود نشان دهندهٔ نکته‌ای است که پیش از این یاد کردیم که تجلی عواطف وطنی، با نوع برخورد و نوع درگیری اجتماعی که انسان ممکن است داشته باشد متفاوت است و چنان که خواهیم دید، همان گوینده‌ای که از وطن ملکوت و روحانی سخن می‌گوید، گاه تحت تأثیر درگیری دیگری، از وطن در معنی خاکی، آن هم به‌صورت بسیار محدود آن که ولایت یا شهر است، دفاع می‌کند. نمونهٔ این گونه درگیری را در حافظ و حتی جلال‌الدین مولوی می‌توانیم مشاهده کنیم.

تلقی از زادگاه و زادبوم به‌عنوان وطن از زیباترین جلوه‌های عواطف انسانی در شعر پارسی است و عواطف وطن‌دوستی و شیفتگی به‌سرزمین بیش از هرجای دیگر در شعر فارسی جلوه‌گر شده است. نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای که در این باب می‌توان یادآوری کرد

---

۱. به‌دلیل اینکه جنگ‌های آنان قبیله‌ای و داخلی بوده و هیچ‌گاه در برابر دشمن مشترک قرار نگرفته‌اند. آنچه در ادب عرب به عنوان حماسه خوانده می‌شود از قبیل حماسهٔ ابوتمام، حماسهٔ ابن‌الشجری و ... حماسه به معنی Epic نیست بلکه نوعی شعر تفاخر است و به همین جهت ناقدان جدید عرب در برابر مفهوم اپیک که برای آنها تازگی دارد، لغت مَلْحَمَه را ساخته‌اند.

این است که این شکفتگی عواطف وطنی هم بیش و کم در مواردی به شاعرانی دست داده که از وطن دور مانده‌اند و احتمالاً احساس نوعی تضاد، که اساس درک وطن و قومیت است، با دنیای پیرامون خویش کرده‌اند؛ چراکه بیشترین و بهترین این شعرها، شعرهایی است که شاعران دور از وطن خویش به‌یاد آن سروده‌اند. از قدیمی‌ترین شعرهایی که در یاد وطن، در معنی زادگاه، در شعر فارسی به‌جای مانده، این قطعه است که ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷-۴۴۰ هق) آن را می‌خوانده و صاحب اسرار التوحید آن را جزو شعرهایی که بر زبان شیخ رفته نقل کرده و گویندهٔ آن بخارایی است:[1]

هرباد که از سوی بخارا به من آید   زو بوی گل و مشک و نسیم سمن آید

بر هر زن و هر مرد کجا بروزد آن باد   گوید مگر آن باد همی از ختن آید

اگرچه تصریحی به‌جنبهٔ وطنی بخارا در شعر نیست و خیلی پیشتر از این عهد، در نخستین نمونه‌هایی که از شعر پارسی در دست داریم و برحسب بعضی روایات، کهنه‌ترین شعری است که در دورهٔ اسلامی به‌زبان دری سروده شده است، شعری است از ابوالینبغی عباس بن طرخان (معاصر برمکیان)[2] در باب سمرقند که نشان دهندهٔ عواطف قومی و ملی شاعر در برابر ویرانی سمرقند است:

سمرقند کند مند
بدینت کی افکند
از چاچ تو بهی
همیشه تو خهی[3]

و یکی از زیباترین شعرهایی که من از خردسالی به یاد دارم، این شعر[4] سید حسن غزنوی است که در کتاب‌های درسی آن روزگار چاپ شده بود:

هرنسیمی که به‌من بوی خراسان آرد   چون دم عیسی در کالبدم جان آرد

دل مجروح مرا مرهم راحت سازد   جان پردرد مرا مایهٔ درمان آرد

---

۱. اسرار التوحید، محمد بن منور، چاپ امیرکبیر، ص۲۹۴.

۲. در باب او نک: دکتر ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص۱۴۵، که از مقالهٔ مرحوم اقبال در مجلهٔ مهر، سال دهم، نقل شده.

۳. اصطخری، المسالک و الممالک (نقل از منبع پیشین).

۴. دیوان سیدحسن غزنوی اشرف، چاپ استاد مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۸، ص۴۰.

گویی از مجمر دل آه اویس قرنی — به محمد نفس حضرت رحمان آرد
بوی پیراهن یوسف که کند روشن چشم — باد گویی که به‌پیر غم کنعان آرد
در نوا آیم چون بلبل مستی که صباش — خبر از ساغر میگون به‌گلستان آرد
جان برافشانم صد ره چو یکی پروانه — که شبی پیش رخ شمع به‌پایان آرد
رقص درگیرم چون ذره که صبح صادق — نزد او مژدهٔ خورشید درفشان آرد

بر روی هم کمتر می‌توان شاعری را سراغ گرفت که مجموعهٔ کامل آثارش باقی باشد و در آن نشانه‌هایی از تمایل به‌زادبوم خویش و ستایش آن در دیوانش ملاحظه نشود. البته بعضی از زادبوم خویش به‌زشتی نیز نام برده‌اند مانند خاقانی[۱] و جمال عبدالرزاق (که هجو تندی از اصفهان و مردم آن دارد)[۲] و در یک جای که کسی او را بدان کار ملامت کرده این گونه پاسخ آورده است که:

چند گویی مرا که مذموم است — هرکه او ذمّ زاد بوم کند
آنکه از اصفهان بود محروم — چون تواند که ذمّ روم کند[۳]

ولی همین شاعر، مجیرالدین بیلقانی را، به‌مناسبت هجوی که از زادگاه وی کرده بود، بدترین دشنام‌ها داده[۴] و حتی استاد او خاقانی را نیز هجو کرده[۵] و یکی از مناظرات معروف تاریخ ادبیات ایران را به‌وجود آورده است.

نکتهٔ دیگری که در مطالعهٔ جلوه‌های این عاطفه در شعر فارسی قابل ملاحظه است این است که در یادکرد وطن از چه چیز آن بیشتر یاد کرده‌اند؛ یعنی به‌عبارت دیگر، چه چیزی از وطن بیشتر عواطف آنها را برانگیخته است. آیا امور مادی و زیبایی و نعمت‌های آن، مایهٔ انگیزش احساسات شاعران شده یا امری معنوی از قبیل عشق و دیدار یاران و آزادی؟ البته منظورم آزادی به معنی امروزی، مطرح نیست چون آن هم از ارمغان فرنگ است.

مسعود سعد سلمان، که یکی از چیره‌دست‌ترین شاعران فارسی‌زبان در تصویر احوال درونی و عواطف شخصی به‌شمار می‌رود، در شعری که به‌یاد زادبوم خویش،[۶]

---

۱. نک: قسمت خاقانی در همین مقاله. ۲. دیوان جمال‌الدین اصفهانی، چاپ ارمغان، ص۴۱۹.
۳. منبع پیشین، ص۴۰۹. ۴. منبع پیشین، ص۴۰۲. ۵. منبع پیشین، ص۴۰۰.
۶. دیوان مسعود سعد سلمان، چاپ مرحوم رشید یاسمی. انتشارات پیروز، ص۴۹۳.

شهر لاهور، سروده از خاطره‌های شاد خویش در آن شهر یاد می‌کند و از اینکه زادگاه خویش را «دربند» می‌بیند و احساس می‌کند که این شهر آزادی خود را از دست داده، آن را «بی‌جان» می‌شمارد و از اینکه دشمنان برآن دست یافته‌اند و او در حصار سلاح‌های آهنی است سوگنامه‌ای دردناکْ سر می‌کند که در ادب پارسی بی‌مانند است. بشنوید:

ای «لاوهور»! ویحک بی‌من چگونه‌ای؟ بی‌آفتاب روشن، روشن چگونه‌ای
ای آنکه باغ طبع من آراسته تو را بی‌لاله و بنفشه و سوسن چگونه‌ای
ناگه عزیز فرزند از تو جدا شده‌ست با درد او به نوحه و شیون چگونه‌ای
نفرستیم پیام و نگویی به حسن عهد کاندر حصار بسته چو بیژن چگونه‌ای
در هیچ حمله هرگز نفکنده‌ای سپر با حملهٔ زمانهٔ توسن چگونه‌ای
ای بوده بام و روزن تو چرخ و آفتاب در سُمْجِ تنگ بی‌در و روزن چگونه‌ای

می‌بینیم که مسعود در این شعر از اسارت زادبوم خویش در کف دشمن، سخن می‌گوید، با این همه، دردمندی مسعود بیشتر از بابت خویشتن خویش است و اینکه از دوستان ناصح مشفق جدا شده و گرفتار دشمنان است و از مردم زادگاه خویش، که چه برایشان می‌گذرد و چگونه‌اند، هیچ یادی نمی‌کند. اصولاً عواطف مسعود همیشه برمحور «من» شخصی و فردی او می‌گردد و مانند ناصر خسرو «من» او یک «من» اجتماعی نیست، بلکه «منی» است فردی و همچون شاعران صوفی مشرب ما از قبیل مولانا و حافظ و سنایی «من» انسانی ندارد. با این همه، تصویری که از عواطف خویش برمحور همین «من» شخصی عرضه می‌کند، بسیار دلکش و پرتأثیر است.

در برابر او، اینک از ناصرخسرو که به یاد زادبوم خویش سخن می‌گوید باید یادکرد با یک «من اجتماعی». آوارهٔ تنگنای یمگان در چند جای از دیوان خویش به یاد وطن در معنی محدود آن، خراسان، یا محدودتر بلخ، افتاده و از آن سخن گفته است. با اینکه زمینهٔ آن با شعر مسعود مشابه است، طرز نگرش او به این وطن با طرز نگرش مسعود کاملاً متفاوت است. برای او جنبهٔ اجتماعی قضیه مطرح است؛ او مانند مسعود، غم آن ندارد که لذّت‌های ازدست‌رفتهٔ زادگاه خویش را به یاد آورد و سرود غمگنانه سر کند. او همواره در این اندیشه است که «خراسان دور از من» در دست بیگانه است، مردمش اسیرند و گرفتار عذاب اجتماعی در نتیجهٔ فرمانروایی ترکان سلجوقی و غزنوی و حتی

بلخ، شهر زادگاهش، نیز از این نظر برای او مطرح است که سرنوشتی از لحاظ اجتماعی غم‌انگیز دارد. می‌گوید:[۱]

که پرسد زین غریب خوار محزون / خراسان را که بی‌من حال تو چون
همیدونی که من دیدم به‌نوروز؟ / خبر بفرست اگر هستی همیدون[۲]
درختانت همی پوشند بیرم[۳]؟ / همی بندند دستار طبرخون[۴]؟
گرایدونی و ایدون است حالت / شبت خوش باد و روزت نیک و میمون
مرا باری دگرگون است احوال / اگر تو نیستی بی‌من دگرگون
مرا دونان ز خان و مان براندند / گروهی از نماز خویش «ساهون[۵]»
خراسان جای دونان شد نگنجد / به یک خانه درون آزاده[۶] با دون
نداند حال و کار من جز آن کس / که دونانش کنند از خانه بیرون
همانا خشم ایزد برخراسان / برین دونان بباریده‌ست گردون

و می‌بینید که سوگواری او از این است که خراسان، جای دونان شده است و دیگر آزادگان با دونان نمی‌توانند زندگی کنند و این فرمانروایی ترکان را «خشم ایزد برخراسان» می‌خواند که «اوباش بی‌خان و مان» در آنجا «خان و خاتون» شده‌اند و این را «شبیخون خدایی» می‌خواند و جای دیگر می‌گوید:

خاک خراسان که بود جای ادب / معدن دیوان ناکس اکنون شد
حکمت را خانه بود بلخ و کنون / خانه‌ش ویران ز بخت وارون شد
ملک سلیمان اگر خراسان بود / چونک کنون ملک دیو ملعون شد
چاکر قبچاق[۷] شد شریف وز دل / حُرَّهٔ[۸] او پیشکار خاتون شد

---

۱. دیوان ناصرخسرو، چاپ تقوی به مباشرت مهدی سهیلی، تهران، ص۳۲۸.

۲. همیدون: هم اکنون، همین ساعت.

۳. بیرم: نوعی پارچهٔ نازک و لطیف.

۴. طبرخون: در اینجا رنگ قرمز مراد است. طبرخون در اصل نوعی درخت بید است و گاه به معنیِ درخت عنّاب.

۵. ساهون: اشاره است به قرآن کریم (۱۰۷/۵: الّذینَ هُمْ عَنْ صلاتِهِم ساهُون) یعنی فراموشکاران از نماز.

۶. آزاده: ایرانیان خود را آزادگان و بنو الأحرار و فرزند آزادگان می‌خوانده‌اند.

۷. قبچاق: در معنیِ قبچاقی و قبچاقی منسوب است به ناحیهٔ قبچاق، دشتی در ناحیهٔ تاتارستان.

۸. حُرّه: زنِ آزاده.

سـر بـه‌فلک بـرکشید بـی‌خردی   مردمی و سروری در آهـون[1] شـد
بـاد فـرومایگی وزیـد و از او   صورت نیکی نژند و محزون شد[2]

تمام خشم و خروش او از این است که «وطن» او را سپاه دشمن گرفته و در باغ این وطن به جای صنوبر، خار نشانده‌اند. ناصر خسرو که خود را دهقان این جزیره و باغبان این باغ می‌داند، در برابر این ماجرا احساس نفرت می‌کند[3] و از اینکه اهریمن (ترکان غزنوی و سلجوقی) بروطنش حاکم است می‌نالد که:

کودن و خوار و خسیس است جهان خس   زان نسازد همه جز بـا خس و بـا کـودن
خاصه امـروز، نـبینی کـه هـمی ایـدون   بـر سـر خـلق، خـدایـی کـند اهـریمن
به خراسان در، تا فـرش بگسـترده است   گرد کرده‌ست از او عـهد و وفـا دامـن[4]

با این‌همه، امیدوار است که بدین گونه در برابر این توفان عذاب و شبیخون بیداد ایستاده و می‌گوید:

دل به‌خیره چه کنی تنگ چـو آگـاهی   که جهان سایهٔ ابر است و شب آبستن[5]

و همهٔ فریادش از بی‌عدالتی حاکم برجامعه است و خیل ابلیس که وطنش را احاطه کرده[6] و از اینکه سامانیان (فرمانروایان ایرانی نژاد و محبوب ایـن وطـن کـه خـراسـان است) رفته‌اند و ترکانْ جای ایشان را گرفته‌اند برخویش می‌پیچد[7] و خطاب به‌این وطن می‌گوید:

تـو ای نـحس خـاک خـراسـان   پر از مار و کژدم یکی پـارگینی
برآشفته‌اند از تو ترکان چه گویم   میان سگان در، یکـی اَرزَنـینی[8]
امیرانت اهـل فسـادند و غـارت   فقیهانت اهـل مـی و سـاتکینی[9]

بیشتر یک بینش اجـتماعی واقـع‌گرای و مـنطقی است کـه او نسـبت بـه‌وطن دارد و آن لحظه‌های عاطفی رومانتیک که در شعر مسعود و امثال او می‌توان دید در شعرش نیست. گاهی هم که باد را، که از خراسان می‌وزد، مخاطب قرار می‌دهد و از پیری و دوری از وطن سخن می‌گوید، گفتارش از لونی دیگر است:

بگـذر ای بـاد دل‌افـروز خـراسـانی   بر یکی مانده به یمگان دره زندانـی

---

۱. آهون: نقب، راهِ زیرزمینی.   ۲. منبع پیشین، ص۱۰۲.   ۳. منبع پیشین، ص۱۶۹.
۴. منبع پیشین، ص۳۱۰.   ۵. منبع پیشین، ص۳۱۰.   ۶. منبع پیشین، ص۳۷۸.
۷. منبع پیشین، ص۲۲۶.   ۸. نانی که از ارزن پزند. در اصل دیوان: از زمینی.   ۹. منبع پیشین، ص۴۰۳.

اندرین تنگی بی‌راحت بنشسته / خالی از نعمت و از ضیعت دهقانی
برده این چرخ جفا پیشهٔ بیدادی / از دلش راحت و از تنش تن‌آسانی
بی‌گناهی شده همواره براو دشمن / ترک و تازی و عراقی و خراسانی
بهنه‌جویان و جز این هیچ بهانه نه / که تو بدمذهبی و دشمن «یارانی»[۱]
چه سخن گویم من با سپه دیوان / نه مرا داده خداوند سلیمانی[۲]

با این همه، نومید نیست و از «دشتی» از این گونه خصمان در دل هراس ندارد. و آنجا که می‌گوید:

سلام کن ز من ای باد مر خراسان را / مر اهل فضل و خرد را نه عام و نادان را[۳]

باز سخنش درس عبرت و پند است و یاد کرد این که خراسان چگونه در دست حکومت‌های مختلف مانند آسیا گشته و فرمانروایی از نوع محمود و... را به‌خود دیده است.[۴] تنها موردی که در شعر او از نوعی نرمش عاطفی و روحیهٔ رمانتیک، در یادکرد وطن، دیده می‌شود این شعر زیباست که:

ای باد عصر اگر گذری بر دیار بلخ / بگذر به خانهٔ من و آنجای جوی حال[۵]
بنگر که چون شده‌ست پس از من دیار من / با او چه کرد دهر جفاجوی بدفعال
از من بگوی چون برسانی سلام من / زی قوم من که نیست مرا خوب کار و حال

و در آن از پیری و ناتوانی خویش یاد می‌کند؛ با این همه، به‌گفتهٔ خودش از شعرهای زهد است نه از شعرهای رایج این گونه احوال. اگر این پرسش مطرح شود که چرا «وطن» را در معنی خراسانْ محدود می‌کند باید گفت که او «حجّت جزیرهٔ خراسان» است و نسبت به این ناحیهٔ خاص، مسئولیت سیاسی و حزبی دارد.

شاعر دیگری که از وطن به‌معنی محدود آن بسیار سخن می‌گوید خاقانی است که از شهر شروان گوناگون سخن دارد و برعکس همهٔ شاعران، که از وطن به‌نیکی یاد می‌کنند، او با رنجیدگی و ملال سخن می‌گوید؛ شروان، که زادگاه اوست، در نظرش کربلاست و او خود را مانند حسین(ع) می‌بیند و اهل وطن را به‌گونهٔ یزید و روزگار خود را همچون

---

۱. یاران: یعنی خلفای نخستینِ رسول، قبل از امام علی بن ابیطالب(ع). ۲. منبع پیشین، ص۴۲۹.
۳. منبع پیشین، ص۸. ۴. منبع پیشین، ص۸. ۵. منبع پیشین: ص۲۵۳.

عاشورا.[۱] آرزوی خراسان و عراق دارد و خطاب به‌ممدوح می‌گوید: «مرا زِ خطهٔ شروان برون فکن ملکا[۲] والغیاث از این موطن[۳] که حبسگاه اوست و شرالبلاد است.»[۴] اگرچه گاه به‌دفاع برمی‌خیزد و می‌گوید:

عیب شروان مکن که خاقانی هست از آن شهر کابتداش شر است
عیب شهری چرا کنی به دو حرف کاول شرع و آخر بشر است[۵]

و بیشتر اگر به‌مدح شروان می‌گراید از این روست که بهانه‌ای برای مدح ممدوح بیابد که از حضور او شروانْ فلان و بهمان شده است و مرکز عدل و داد و «شروان» «خیروان» گردیده[۶] و شروان خود به‌مناسبت وجود ممدوح، مصر و بغداد است[۷] و از شعر او مومیایی بخش تمام ایران[۸] و شروان به‌باغ خلد برین ماند از نعیم.[۹]

ملالش از تنهایی است که یاری برای او نمانده[۱۰] و می‌گوید: «چون مرا در وطن آسایش نیست غربت اولی‌تر از اوطان؛[۱۱] این وطن را سراب وحشت می‌خواند؛[۱۲] و حبس‌خانه[۱۳] و نحوس‌خانه[۱۴] و دارالظلم[۱۵] از زحمت صادر و وارد از آنجا می‌گریزد.»[۱۶]

بیشتر آرزوی خراسان دارد و مقصد امکان خود را در خراسان می‌داند[۱۷] و می‌خواهد ترک اوطان کند و به‌خراسان رود و در طبرستان، طبرستان خود را بجوید و مقصد آمال خود را در آمل بیابد و یوسف گم کرده را در گرگان پیدا کند[۱۸] و هنگامی که در تبریز اقامت کرده و آن را گنجی می‌بیند، از شروان به‌گونهٔ مار یاد می‌کند.[۱۹]

با اینکه از شروان آزرده خاطر است اما پای‌بست مادر و واماندهٔ پدر است[۲۰] و از مسألهٔ «بهر دل والدین بستهٔ شروان شدن»[۲۱] فراوان یاد می‌کند.

سعدی در این میان، بستهٔ آب و هوای شیراز است و دلبری که در شیراز دارد و از نظر

---

۱. دیوان خاقانی شروانی، به‌تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوار، ص۲.
۲. منبع پیشین، ص۱۴.
۳. منبع پیشین، ص۱۴.
۴. منبع پیشین، ص۴۵.
۵. منبع پیشین، ص۶۸.
۶. منبع پیشین، ص۱۰۹.
۷. منبع پیشین، ص۲۷۳.
۸. منبع پیشین، ص۳۷۳.
۹. منبع پیشین، ص۸۱۶.
۱۰. منبع پیشین، ص۲۵۳.
۱۱. منبع پیشین، ص۲۵۴.
۱۲. منبع پیشین، ص۲۸۸.
۱۳. منبع پیشین، ص۳۱۱.
۱۴. منبع پیشین، ص۸۰۱.
۱۵. منبع پیشین، ص۸۹۶.
۱۶. منبع پیشین، ص۹۰۴.
۱۷. منبع پیشین، ص۲۹۴.
۱۸. منبع پیشین، ص۷۴۴.
۱۹. منبع پیشین، ص۷۷۹.
۲۰. منبع پیشین، ص۳۱۳.
۲۱. منبع پیشین، ص۳۱۷.

اجتماعی، چیزی که بیشتر در شیراز مورد نظر اوست، دوری از فتنه‌ها و آشوب‌هاست که آسایش خاطر شاعر را در آن می‌توان یافت. وطن در معنی گستردهٔ آن هیچ‌گاه مورد نظر سعدی نیست. وسیع‌ترین مفهوم وطن در شعر او همان اقلیم پارس است و بیشتر شهر شیراز با زیبایی‌های طبیعی و زیبارویانی که دارد. می‌گوید بارها خواسته‌ام از پارس خارج شوم و به شام و روم و بصره و بغداد روی آورم ولی:

دست از دامنم نمی‌دارد   خاک شیراز و آب رکناباد[1]

اگر دقّت کنیم پارس و اقلیم پارس، برای او یادآور آرامش و دوری از فتنه است و این موضوع را سرنوشت قدیمی پارس می‌داند و می‌گوید:

در پارس که تا بوده است از ولوله آسوده است
بیم است که برخیزد از حسن تو غوغایی[2]

و اهل آنجا را هم به‌صدق و صلاح یک بار ستوده است[3] و در مقدمهٔ بوستان می‌گوید: همه جای جهان را دیدم و پیمودم و مانند پاکان شیراز ندیدم، از این روی تولّای مردان این پاک‌بوم، خاطر مرا از شام و روم بازداشت[4]؛ اما شیراز رمز زیبایی و شهر عشق و شیدایی اوست؛ اگر یک بار از شیراز رنجیده و گفته:

دلم از صحبت شیراز به‌کلی بگرفت   وقت آن است که پرسی خبر از بغدادم
هیچ شک نیست که فریاد من آنجا برسد   عجب ار صاحب دیوان نرسد فریادم
سعدیا حب وطن گرچه حدیثی است صحیح   نتوان مرد به‌سختی که من اینجا زادم

در نتیجهٔ بی‌عدالتی و ظلمی بوده که احساس کرده و از لحن بیانش آشکار است و همین یک مورد مایهٔ چه اندازه اعتراض‌ها که شده است؛ اما از این مورد معیّن و معروف که بگذریم، در سراسر دیوان او عشق عجیب او را به‌شیراز و هوای شیراز همه جا احساس می‌کنیم. سعدی از شاعرانی است که به‌شهر خود دلبستگی بسیار نشان داده و نوع علاقهٔ او به‌شیراز و نگرانی وی نسبت به‌زادگاهش نه از نوع نگرانی اجتماعی ناصر خسرو است و نه از نوع برخوردی که خاقانی با زادگاهش داشته است. بهار شیراز و به‌قول او «تفرّج نوروز در شیراز» چندان دل‌انگیز است که دل هرمسافری را از وطنش برمی‌کند.[5] وصف

---

۱. دیوان سعدی، چاپ دکتر مظاهر مصفا، ص۴۰۹.
۲. منبع پیشین، ص۵۷۱.
۳. منبع پیشین، ص۶۹۷.
۴. منبع پیشین، ص۱۵۰.
۵. منبع پیشین، ص۴۸۶.

بهار شیراز را در شعر سعدی فراوان می‌توان دید آنجا که از گردش خویش در صحرای بهاری شیراز سخن می‌گوید و از خاک آن که همچون دیبای منقش است در زیر سایهٔ اتابک، ایمن؛ چندان که جز از نالهٔ مرغان چمنْ غوغایی در آن نمی‌شنوی.[۱] اما دلکش‌ترین سخنان او دربارهٔ زادگاهش آنجاهایی است که در غربت، یاد وطن کرده و به‌شوق یار و دیار، ترانه‌های مؤثر سروده است از قبیل:

خوشا سپیده‌دمی باشد آنکه بینم باز　　رسیده بر سر الله اکبر شیراز
بدیده بار دگر آن بهشت روی زمین　　که بار ایمنی آرد نه جور قحط و نیاز
نه لایق ظلمات است بالله این اقلیم　　که تختگاه سلیمان بُدست و حضرت راز[۲]

که در آن از شیراز به‌عنوان «قبةالاسلام» یاد می‌کند و از اولیا و پیران آن که همه از طراز برگزیدگانِ عالم معنی هستند.[۳] جلوهٔ شیراز در نظر سعدی در غربت چنان که می‌بینیم، بیشتر است و باد بهاری را که در غربت از کنارش می‌گذرد مخاطب قرار می‌دهد که:

ای باد بهار عنبرین بوی　　در پای لطافت تو میرم
چون می‌گذری به خاک شیراز　　گو من به فلان زمین اسیرم[۴]

و بهتر و دل‌نشین‌تر آنجا که یاد دیار و یار، در خاطر او به‌هم می‌آمیزند:

آخر ای باد صبا بویی اگر می‌آری　　سوی شیراز گذر کن که مرا یار آنجاست
نکند میل دل من به‌تماشای چمن　　که تماشای دل آنجاست که دلدار آنجاست[۵]

و پرشورترین تجلّی این دلبستگی به‌شیراز را شاید در یکی از غزل‌هایی که پس از طی دوران غربت و رسیدنِ به‌وطن سروده و از معروف‌ترین غزل‌های اوست، بتوان دید. گویا این غزل را هنگام بازگشت از شام، و ای بسا که پس از آن اسارت معروف که در طرابلس او را با جهودان به‌کار گل گماشتند، سروده باشد:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر بازآمد　　مفتی ملت ارباب نظر باز آمد
فتنهٔ شاهد و سودازدهٔ باد بهار　　عاشق نغمهٔ مرغان سحر بازآمد
تا نپنداری کاشفتگی از سر بنهاد　　تا نگویی که ز مستی به‌خبر باز آمد
دل بی‌خویشتن و خاطر شورانگیزش　　همچنان یاوگی و تن به‌حضر بازآمد

---

۱. منبع پیشین، ص۴۵۳.　۲. منبع پیشین، ص۷۰۸.　۳. منبع پیشین، ص۷۰۸.　۴. منبع پیشین، ص۵۱۸.
۵. منبع پیشین، ص۳۶۳.

وه که چون تشنهٔ دیدار عزیزان می‌بود گوییا آب حیاتش به‌جگر باز آمد
خاک شیراز همیشه گل خوشبوی دهد لاجرم بلبل خوشگوی دگر باز آمد
پای دیوانگیش برد و سر شوق آورد منزلت بین که به‌پا رفت و به‌سر باز آمد
میلش از شام به‌شیراز به‌خسرو مانست که به‌اندیشهٔ شیرین ز شکر باز آمد[1]

در مجموع می‌بینیم که برای او هوای شیراز و طبیعت زیباست که انگیزهٔ این همه شور و شیدایی است. از مردم و گیرودارهای زندگی مردم چندان خبر نمی‌دهد و از نظر زمینهٔ انسانی، تنها دلدار است که خاطر او را به‌خود مشغول می‌دارد و امنیتی که به‌صورت بسیار مبهم از آن سخن می‌گوید و بیشتر بهانه‌ای است برای مدح اتابک.

حال ببینیم همشهری او، آن رند عالم‌سوز و سرحلقهٔ عشّاق جهان، دربارهٔ وطن چگونه اندیشیده است. در شعر حافظ نیز وطن همان مفهومی را دارد که در شعر سعدی مشاهده می‌کنیم. گاه از پارس (کمتر) و گاه از شیراز (بیشتر) یاد شده است. با اینکه حافظ عاشق شهر خویش است، ولی به علت اینکه کمتر اهل سفر بوده و روحیه‌ای درست مقابل روحیهٔ سعدی داشته، احساس نیاز به وطن و ستایش آن، در شعرش کمتر از سعدی است، با این همه در غزل‌های معروفی مانند:

خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش خداوندا نگه دار از زوالش[2]

از آب و هوای شیراز و آب رکناباد و نزهتگاه‌هایی مانند جعفرآباد و مصلّا که عبیرآمیز می‌آید شمالش، یاد می‌کند و فیض روح قدسی را در مردم صاحب کمال شهر می‌بیند و می‌بینیم که در مجموع طبیعت و مردم، با هم در شعر او مورد نظرند[3] و جای دیگر از شیراز و آب رکنی و آن باد خوش نسیم به‌عنوان خال رخ هفت کشور یاد می‌کند. آب آنجا را با آب خضر می‌سنجد[4] و آن شهر را معدن لب لعل و کان حسن می‌داند.[5] با این همه، او نیز مانند سلف خویش، سعدی، گاه از وطن ملول می‌شود و از اینکه «سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز»[6] آرزوی ملک دیگری در سر می‌پروراند و گاه از سفله‌پروری آب و هوای پارس هم شکایت دارد.[7] یکی دو بار هم که در غربت، یاد وطن

---

۱. منبع پیشین، ص۶۹۳.
۲. دیوان حافظ، چاپ غنی و قزوینی، ص۱۸۹.
۳. منبع پیشین، ص۱۸۹.
۴. منبع پیشین، ص۲۹.
۵. منبع پیشین، ص۲۳۲.
۶. منبع پیشین، ص۲۵۹.
۷. منبع پیشین، ص۲۳۶.

کرده به یاد یار و دیار آن چنان زار گریسته که رسم و راه سفر از جهان براندازد. گویا یکی هم از عوامل دلبستگی او به وطن، وجود میکده‌ها در این شهر بوده؛ چه در همین غزل که در غربت آغاز کرده می‌خوانیم:

خدای را مددی ای رفیق ره تا من   به کوی میکده دیگر علم برافرازم[۱]

چنان که مورّخان نوشته‌اند و شعرش نیز گواهی می‌دهد وی کمتر اهل سفر بوده و بیشتر در خویش سفر می‌کرده و گاه که می‌دیده است رفیقان به‌سفر می‌روند و وطن را ترک می‌گویند او اقامت خویش را با ستایش وطن و نسیم روضهٔ شیراز توجیه شاعرانه‌ای می‌کرده است که در این غزل شنیدنی است:

دلا رفیق سفر بخت نیکخواهت بس   نسیم روضهٔ شیراز پیک راهت بس
دگر ز منزل جانان سفر مکن درویش   که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس
به‌صدر مصطبه بنشین و ساغر می‌نوش   که این قدر ز جهان کسب مال و جاهت بس
زیادتی مطلب کار برخود آسان کن   صراحی می لعل و بتی چو ماهت بس
هوای مسکن مألوف و عهد یار قدیم   ز رهروان سفر کرده عذرخواهت بس[۲]

و می‌بینیم که رهروان سفر کرده، هوای مسکن مألوف و عهد یار قدیم را در پی کسب مال و جاه رها کرده بوده‌اند و زیادتی طلبیده‌اند؛ اما او صدر مصطبه را بالاترین مقام و جاه شناخته است و به‌نسیم روضهٔ شیراز و عهد یار قدیم بسنده کرده است.

شعر مشروطیت، بهترین جلوه‌گاه وطن در مفهوم قومی و اقلیمی آن است. بررسی شعر مشروطه به‌لحاظ عواطف میهنی، خود می‌تواند موضوع کتابی وسیع باشد؛ زیرا هر شاعری به‌گونه‌ای و با لحنی ویژه از چشم‌اندازهای جغرافیایی و تاریخی وطن سخن رانده است. با اینکه همهٔ شاعران این دوره، برداشت روشن و محسوسی از مسألهٔ وطن داشته‌اند، باز می‌توان دو شاخهٔ اصلی وطن‌پرستی در شعر مشروطه ملاحظه کرد. شاخهٔ نخست، شاخه‌ای است که وطن ایرانی را در شکل موجود و اسلامی، و حتی شیعی آن، مورد نظر قرار می‌دهد مثل شعر وطنی ادیب‌الممالک[۳] و سید اشرف[۴] و بعضی که بیشتر از طرز نگرش اروپاییان به‌وطن مایه گرفته، وطن را مجرّد از رنگ اسلامی آن مورد نظر

---

۱. منبع پیشین، ص۲۲۹.   ۲. منبع پیشین، ص۱۸۲.   ۳. دیوان ادیب‌الممالک، چاپ وحید، ص۵۱۱ به بعد.
۴. دیوان سیداشرف (کتاب باغ بهشت)، چاپ بمبئی، صص۱۱۱ و۱۱۸.

دارند؛ چنان که در شعر عارف[1] و عشقی[2] می‌توان دید. بعضی نیز مانند ایرج، وطن را امری بی‌معنی می‌شمارند و می‌گویند:

فتنه‌ها در سر دین و وطن است   این دو لفظ است که اصل فتن است

صحبت دین و وطن یعنی چه؟   دین تو موطن من یعنی چه؟

همه عالم همه کس را وطن است   همه جا موطن هر مرد و زن است[3]

خوب، این هم فکری است، در برابر فرّخی یزدی که می‌گفت:

ای خاک مقدس که بود نام تو ایران   فاسد بود آن خون که به راه تو نریزد[4]

چنین اندیشه‌هایی هم در عصر مشروطه و تتمهٔ آن بسیار می‌توان دید.

به نظر می‌رسد که بهار، اوج ستایشگری وطن است؛ یعنی از دریای شعر او اگر دو ماهی یا دو نهنگ بخواهیم صید کنیم، آن دو که از همه چشمگیرتر و بارزترند عبارتند از «وطن» و «آزادی». تلقی بهار از آزادی خود جای بحثی جداگانه دارد، ولی تلقی او از وطن حالتی است بین بین. نیمی از جلوه‌های اسلامی ایران را می‌بیند و نیمی از جلوه‌های پیش از اسلامی آن را. او مثل عشقی، جلوه‌های زیبای وطن را در خرابه‌های مداین و تیسفون و در جامهٔ فلان شاهزاده خانم ساسانی نمی‌بیند، بلکه وطن برای او، چه به‌لحاظ تاریخی و چه به‌لحاظ جغرافیایی، از امتداد بیشتری برخوردار است. وطن او ایران بزرگی است که از دوران اساطیر آغاز می‌شود و عرصهٔ جغرافیایی آن بسی پهناورتر از آن است که اکنون هست. ضعف‌ها و شکست‌ها را کمتر به‌نظر می‌آورد و بیشتر جویای جلوه‌های پیروزمندانهٔ وطن است و بهترین جلوهٔ این نگرش او را در شعر «لزنیهٔ[5]» او می‌توان دید. هرجا به نقطهٔ شکستی رسیده، با چشم‌پوشی از کنارش گذشته.

و در این قصیده بهترین تجلیات عواطف قومی و وطنی بهار را می‌توان مشاهده کرد. وقتی از پیروزی‌های نادر (آخرین تجلی فاتحانهٔ این قومیت) سخن می‌گوید:

---

۱. دیوان عارف، چاپ پنجم، امیرکبیر، ۱۳۴۷، ص۲۶۲.

۲. دیوان عشقی، چاپ علمی، ۱۳۳۲، ص۸۲.

۳. ایرج میرزا، به کوشش دکتر محمدجعفر محجوب، تهران، نشر اندیشه، ص۱۲۷.

۴. دیوان فرّخی یزدی، به کوشش حسین مکی، چاپ سوم، ص۲۶۲.

۵. دیوان بهار، ج ۱، ص۷۷۶.

آن روز که نادر صف افغانی و هندی   بشکافت چو شمشیر سحر عقد پرن را[۱]

من تصوّر می‌کردم تعبیر «مادر وطن» از اصطلاحات عصر اخیر است و بیشتر در پی معادل فرنگی آن بودم که ببینم ترجمهٔ چه تعبیری است بعد دیدم سخنی داریم که از قرن چهارم سابقه دارد و آن عبارت است از «الوطن الأمُّ الثانیة»[۲] [= وطن دومین مادر است] و ای بسا که بسی قدیم‌تر از این هم باشد، ولی کهنه‌ترین جایی که آن را دیده‌ام و به‌خاطر دارم قابوسنامه است. شیفر می‌گوید در اروپا تشبیه وطن به‌مادر و پدر از عهد انقلاب فرانسه آغاز می‌شود و متأثر است از مقالهٔ دیدرو در دایرةالمعارف که وطن را به‌پدر و مادر تشبیه کرده است.[۳]

امروز شهیدان وطن بسیارند، در قدیم نیز بوده‌اند. بعضی از اینان در هنگام دوری از وطن، به‌اصطلاح امروز، هم‌سیک[۴] می‌شده‌اند و حتی این بیماری، مایهٔ مرگ ایشان می‌شده است. در طبقات الشافعیهٔ اسنوی[۵] می‌خواندم که احمد معقلی هروی که از علمای نیمهٔ اول قرن چهارم (متوفا ۳۵۶هق) بوده چگونه از غم وطن و دوری آن بیمار شده است و درگذشته. عین عبارت اسنوی این است: «...کان امام اهل العلم بخراسان فی عصره... سمع کثیراً و اسمع و املی مجلساً فیما یتعلق بالوطن و بکی و مرض عقبه و مات فی شهر رمضان سنة ست و خمسین و ثلاثمأة ببخاری و حمل الی ولده هرات فدفن بها و لذلک قیل فیه: انه قتیل حب الوطن» [یعنی وی پیشوای دانشمندان خراسان در روزگار خویش بود. احادیث بسیاری شنید و فراوان نیز به‌دیگران شنواند و یک مجلس در باب وطن و آنچه بدان وابسته است سخن راند و املا کرد و در دنبال آن بحث، گریستن آغاز کرد و سپس بیمار شد و مرد. در ماه رمضان سال ۳۵۶ در بخارا و جنازه‌اش را به‌شهر او، هرات، بردند و در آنجا دفن کردند و به‌همین مناسبت او را «کشتهٔ» عشق وطن خواندند.]

از دیرباز مسألهٔ توجّه به‌وطن و عشق به‌آن، که در زبان عرب «الحنین الی الأوطان»

---

۱. منبع پیشین، ص۷۷۷.

۲. قابوسنامه، به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۶۳.

۳. شیفر در حواشی فصل چهارم، و به این مأخذ ارجاع داده است:
Diderot's Eneyelopoedie, vol. XXV (1780 ed.), pp. 472-73.

4. Homesick

۵. طبقات الشافعیهٔ اسنوی، ج ۲، ص۵۲۶.

خوانده می‌شود، در اذهان جریان داشته ولی اغلب منظور از این وطن، زادگاه و محل پرورش و رشد افراد بوده نه به‌آن معنی گسترده و امروزینی که در اذهان دارد.

چند کتاب به‌عنوان «الحنین الی الاوطان» از قدیم داریم که یکی تألیف جاحظ (۱۶۳-۲۵۵هق) است. بعضی در انتساب آن به وی شک کرده‌اند از قبیل سندوبی در ادب الجاحظ[۱] ولی بروکلمان در تاریخ ادبیات عرب[۲] و عبدالسلام هارون[۳] مانعی برای این انتساب نمی‌بینند. جاحظ در این رساله به‌نقل اقوال و حکایات و اشعاری در زمینهٔ دلبستگی انسان به‌زادبوم می‌پردازد که بیشتر اقوال شاعران عرب و بدویان است، ولی در آن میان داستان‌هایی از اقوام دیگر از جمله ایرانیان نیز دارد. در همین رساله گوید: «ایرانیان معتقدند که از علائم رشد انسان یکی این است که نفس به‌زادگاه خویش مشتاق باشد.»[۴] و هندیان گفته‌اند: «احترام شهر تو برتو همچون احترام والدین است؛ زیرا غذای تو از ایشان است و غذای ایشان از آن.»[۵] و بعضی از فلاسفه گفته‌اند: «فطرت انسان سرشته با مهر وطن است»[۶] و از عمر بن خطاب نقل می‌کند که «عَمَّرَ الله البلدان بحب الأَوطان».[۷] خداوند آبادی شهرها را در مهر به‌اوطان نهاده است.[۸] و داستان‌هایی نقل کرده از جمله گوید: «موبد حکایت کرد که در سیرهٔ اسفندیار بن بستاسف بن لهراسف، در زبان فارسی، خوانده است که چون اسفندیار به جنگ با سرزمین‌های خزر رفت تا خواهر خویش را از اسارت آزادی بخشد در آنجا بیمار شد. گفتند: چه آرزو داری؟ گفت: بویی از خاک بلخ و شربتی از آب رودخانهٔ آن. و نیز از شاپور ذوالأَکتاف حکایت می‌کند که چون در روم اسیر و گرفتار شد دختر پادشاه روم، که عاشق او بود، از او پرسید چه می‌خواهی که در غذایت باشد؟ گفت: شربتی از آب دجله و بویی از خاک اصطخر. وی یک چند از شاپور ملول شد و پس از چند روز نزد وی آمد با مقداری از آب فرات و قبضه‌ای از خاک ساحل آن و گفت: اینک این آب دجله و این هم خاک سرزمین تو. وی از

---

۱. ادب الجاحظ، ص۱۵۳ (به نقل از رسائل الجاحظ).

۲. بروکلمان، تاریخ ادبیات عرب، ج ۳، ص۱۲۸ (به نقل از منبع پیشین).

۳. رسائل الجاحظ، چاپ عبدالسلام محمد هارون، قاهره، صص۱۹۶۴ و۱۹۶۵، مکتبة الخانجی، ج ۲، ص۳۸۱.

۴. منبع پیشین، ص۳۸۵. ۵. منبع پیشین، ص۳۸۵. ۶. منبع پیشین، ص۳۷۷. ۷. منبع پیشین، ص۳۸۷.

۸. منبع پیشین، ص۳۸۹.

آن آب نوشید و آن خاک را بویید و بیماریش شفا یافت.

نیز از اسکندر رومی حکایت می‌کند که پس از گردش در سرزمین‌ها و ویران کردن بابل، در آنجا بیمار شد و چون شفا یافت به‌حکیمان و وزیران خویش وصیت کرد که پیکر او را در تابوتی از طلا به‌وطنش ببرند، از شدّت عشق به‌وطن. همچنین از وَهْرِز، که عامل انوشروان در یمن بود، نقل می‌کند که چون مرگش فرارسید به‌فرزندش وصیت کرد که ناووس (= ستودان) او را به اصطخر حمل کند.[۱]

کتاب دیگری که با عنوان الحنین الی الأوطان در میان یادداشت‌های خود دیدم، نسخه‌ای است خطی که عکس آن در کتابخانهٔ مرکزی تهران موجود است و تألیف موسی بن عیسی کسروی است.[۲] بخش اول این کتاب، شبیه کتاب جاحظ است، ولی فصول بعدی آن دارای نظم و ترتیب بیشتری است و حکایات و اقوال دسته‌های مختلف مردم را در باب وطن گرد آورده، از قبیل حکایات کسانی که وطن را برثروت ترجیح داده‌اند و...

تلقی از وطن، به‌عنوان ولایت، مملکت، و... بیشتر هنگامی بوده که گویندگان به‌مسائل اجتماعی رایج در محیط نظر داشته‌اند؛ یعنی وقتی از درون به‌محیط می‌نگریسته‌اند و دیگر سخن از دوری نبوده و جایی برای قیاس. در آن موارد، وضع اجتماعی موجود در محیط را در نظر داشته‌اند. مسعود سعد، که خود بیش و کم داعیه‌های سیاسی داشته، و در دنبالهٔ همین گیرودارها کارش به‌زندان و شکنجه و بند کشیده، در جایی می‌گوید:

هیچ کس را غم «ولایت» نیست — کار اسلام را رعایت نیست
کارهای فساد را امروز — حد و اندازه‌ای و غایت نیست
می‌کنند این و هیچ مفسد را — برچنین کارها نکایت[۳] نیست
چه شد آخر نماند مرد و سلاح — علم و طبل نی و رایت نیست؟

---

۱. منبع پیشین، ص۴۰۹.

۲. فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۴۴۷/۱؛ و مجموعهٔ عکسی شمارهٔ ۵۲۷ و ۵۲۸ (فیلم شمارهٔ ۲۷۰ کتابخانهٔ مرکزی) که ظاهراً در قرن هفتم کتابت شده است.

۳. نکایت: دشمن را مغلوب کردن.

لشکری نیست کار دیده به‌جنگ کارفرمای با کفایت نیست[1]

و سیف‌الدین فرغانی در قصیده‌ای، که گزارشگونه‌ای است از احوال زمانه‌اش، در خطاب به حکمْرانانِ مستبد و بیدادگرِ عهد گوید:

هم مرگ برجهان شما نیز بگذرد هم رونق زمان شما نیز بگذرد
در «مملکت» چون‌غرش‌شیران گذشت و رفت این عوعوِ سگانِ شما نیز بگذرد
این نوبت از کسان به‌شما ناکسان رسید نوبت ز ناکسان شما نیز بگذرد[2]

و ناصر خسرو، کسانی را که در این مملکت یا ولایت زندگی می‌کنند و ما امروز عنوان «ملت» بدان می‌دهیم با عنوان اسلامی آن، که «امت» است، می‌خواند:

ای «امت» بدبخت بدین زرق‌فروشان جز کز خری و جهل چنین فتنه چرایید
خواهم که بدانم که مرین بی‌خردان را طاعت ز چه معنی و ز بهرِ چه سرایید[3]

اصولاً در تصورِ قدما، هم‌بستگی‌های انسانی از دو زاویهٔ دید جلوه‌گر شده است: یکی با صبغهٔ اقلیمی و یکی با صبغهٔ قومی. در گیر و دارهایی که با بیگانگان داشته‌اند شکلِ قومیِ هم‌بستگی‌ها بیشتر جلوه می‌کرده است، چنان که در برخورد با تازیان نوعِ پیوندهای قومی محسوس است و در نهضت شعوبیّه این برخورد شکلِ کاملاً روشن و محسوس به خود گرفته و از عرصهٔ رفتارِ عادی و گفتارِ معمولی تجاوز کرده و کتاب‌ها و دیوان‌ها در خصوص آن پرداخته شده است. ولی به هنگام دوری از اقلیم است که جلوه‌های اقلیمیِ آن ظاهر می‌شود.

در این گفتار بیشتر توجهِ ما به جنبهٔ اقلیمی وطن بود نه جنبهٔ نژادی و قومیِ آن، اگرچه تفکیک اینها از یکدیگر کاری است بسیار دشوار.

بر روی هم توجه به مسألهٔ وطن، چنان که دیدیم، دارای صُوَرِ گوناگون است. یکی با وجهِ قومی و نژادیِ آن سر و کار دارد (چنان که در فردوسی دیدیم) و دیگری با وَجهِ اقلیمیِ آن (چنان که در شعرِ مسعودِ سعد و ناصر خسرو و سعدی و حافظ مشاهده می‌شود) و دیگری با وجهِ عرفانیِ آن (چنان که در مولوی و صوفیه مشاهده می‌شود) و دیگر در وجهِ اسلامی آن چنان که در آثار قدما و در شعر اغلبِ شاعرانِ مقارنِ حملهٔ تاتار دیده

---

۱. دیوان مسعود سعد سلمان، ص۵۹.
۲. دیوان سیف‌الدین فرغانی، ج اول، ص۲۱۷.
۳. دیوان ناصرخسرو، ص۱۲۴.

می‌شود و در قرن اخیر در شعرِ بعضی از شاعرانِ مشروطه و از همه بارزتر در شعرِ محمد اقبالِ لاهوری.

شاید[۱] از نخستین نمونه‌های توجّه به «وطن» در مفهوم اروپایی و جدید آن، یکی همان شعری باشد که حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰) شاعر پایان عصرِ صفوی و آغاز دورهٔ افشاری در هند سروده است. شاعران دیگری از ایرانیانِ مهاجر به هند، شعر دربارهٔ ایران و شوقِ ایران و حتی دلتنگی از هند و آرزوی ایران سروده‌اند، غالباً یک بیت در میانِ یک غزل ولی شعر حزین که بخشی از آن را هم‌اکنون نقل می‌کنیم، یادآور شعرهایی است که ایرانیان دربارهٔ «ایران» سروده‌اند و با نگاهی اروپایی «وطن» خود را دیده‌اند، یعنی در قرن نوزدهم و قرن بیستم. اینک شعرِ حزین:

بهشتِ برین است ایران‌زمین — بسیطش سلیمانْ‌وشان را نگین
بهشت برین باد جان را وطن — مبادا نگین در کفِ اهرمن
بوَد تا بر افلاک تابنده هور — ز بوم و برش چشم بَد باد دور!
کسی کو به بینش بوَد دیده‌ور — جهان را صدف داند ایران گهر
زمین سرخوش از ابرِ نیسانِ اوست — گهر، خاکِ ریگِ بیابانِ اوست
گر از فخر بالد به کیهان کم است — که اصطخر او تختگاهِ جم است
فریدون یک از خوشه‌چینانِ اوست — سلیمان هم از خوش‌نشینانِ اوست
بوَد لرزه در کشورِ روم و روس — ز روزی که می‌کوفت کاووس کوس
کهین کاخش ایوانِ کیخسروی‌ست — کمین طاقِ او غُرفهٔ کسروی‌ست
دهد بیستونش ز فرهاد یاد — همان کارپردازِ عشق اوستاد
بوَد غنچهٔ لاله‌ای در حساب — به دامانِ اَلوندِ او آفتاب

دهد جوی شیرش ز شیرین نشان
شکرخیز خاکش بوَد اصفهان[۲]

---

۱. این بخش از مقاله در چاپ نخست وجود نداشت. بعدها افزوده شد.

۲. شاعری در هجوم منتقدان، ۴۹۳-۴۹۴.

شمایلِ غزلِ فارسی در فرنگ

هرچه گشتم آن یادداشتی را که در آمریکا دربارهٔ فرمِ غزل فارسی نوشته بودم پیدا کنم، یافت نشد که نشد. مسلماً آن را با خود به‌ایران آورده‌ام و پیدا خواهد شد، اما با عجله‌ای که در این لحظه هست، باید از خیرِ پیدا کردنش بگذرم، هروقت پیدا شد آن را در مجله‌ای یا کتابی نشر خواهم داد.

آنچه از آن مقاله، امروز در غیابِ مراجع و اسنادِ آن، به یادم مانده این است که فرمِ غزل، با همین املای فارسیِ [غزل] یعنی Ghazal تازه دارد واردِ فُرم‌های مُدرْن شعرِ فرنگی می‌شود؛ به‌خصوص شعرِ مدرنِ آمریکا؛ یعنی در آن سالها که من آن یادداشت را نوشتم (سال‌های ۷۸-۱۹۷۵ هنگام اقامتِ در پرینستون) فرمِ غزلِ فارسی داشت به صورتِ یکی از میدان‌های تجربهٔ شعرِ مدرن آمریکا، برای خودش در میان چهره‌های بسیار سرشناس شعر معاصر آمریکا، جا باز می‌کرد. این نکته‌ای است که ما ایرانی‌ها کمتر به آن توجه می‌کنیم. یعنی غافلیم که از فرم‌های ادبیاتِ مشرق‌زمین، دو فرمِ خاص دارد جهانی می‌شود؛ یعنی از مرزهای طبیعی خودش تجاوز می‌کند: یکی فرمِ هایکوی (Haiku) ژاپنی و دیگری فرم غَزَلِ (Ghazal) فارسی. البته با حذفِ بعضی ویژگی‌های بومیِ هرکدام.

سیصد سال است که غزلِ فارسی، به فرنگی‌ها معرّفی شده است و بعضی از صورت‌های آن در فرمالیست‌ترین شعرای قرنِ اخیر از نوع آپولینر[1] و دیلن توماس[2]، تأثیر داشته است که تحقیق در آن از وظایف متخصصان ادبیاتِ تطبیقی است.

---

1. Apollinaire 2. Dylan Thomas

آنچه من در آن یادداشت دنبال کرده بودم، مسألهٔ دیگری بود. توجه به پدیدهٔ نوظهوری به نام فرم غزل فارسی (Ghazal) در ادبیات مدرنِ آمریکایی بود، در شعر شاعرانی از نوع جیم هریسُن[1] (متولّد ۱۹۳۷) در همین سال‌های دههٔ هفتاد و هشتاد از قرن بیستم. اولین بار که دیوان شعرِ او را با عنوانِ *Outlyer and Ghazals* دیدم، در آن لحظه در نظرم بسیار بدیع آمد که شاعری آمریکایی و مدرن مقداری «غزل» به اسلوب شعرِ فارسی سروده است. کتابش را خریدم و خواندم. دیدم در مقدمه‌اش یادداشتی هم دربارهٔ غزل دارد و در آنجا می‌گوید: «غزل یک فرم جهانی است؛ یعنی فرمی است که شاعران ایرانی، عرب، اردوزبان، ترک و فرانسوی و اسپانیولی و آلمانی و ... از آن سود جُسته‌اند و یادآور شده بود که در زبان آلمانی گوته و شلگل[2] غزل‌های بسیاری سروده‌اند.»

در همین مقدمه، شاعر، از بعضی معاصران آمریکاییِ خودش که به سرودن غزل (Ghazal) در زبان انگلیسی روی آورده‌اند، یاد کرده بود که الآن نامشان را به یاد ندارم. یکی از آنها که به یادم مانده، شاعرِ معروفِ آمریکایی ادرین ریچ[3] بود که غزل‌های او را، این شاعر، در مقدمهٔ خود مورد تحسین قرار داده بود.

امیدوارم روزی من آن مقاله را که در آمریکا نوشته بودم پیدا کنم و در جایی نشر شود، برای بسیاری از ما ایرانی‌ها تازگی خواهد داشت؛ تازگی اینکه چگونه فرم غزلِ فارسیِ ما دارد به عنوانِ یک فُرم مدرن در میانِ آوانگاردترین شعرای آمریکایی همین سالها (متولّدانِ بعد از جنگِ جهانی دوم یا مقارنِ جنگِ دوم) جایِ خود را باز می‌کند و از آن به عنوان یک «امکان»، یک «ظرف»، و یک «قاب و قالب» ـ که می‌تواند بسیاری از حال و هواهای انسانِ عصر ما را در خود انعکاس دهد ـ استفاده می‌کنند و ما داریم در زبانِ خودمان این قالبی را که دیوان شمس تبریزی و دیوان حافظ را به بشریّت ارمغان کرده است مسخره می‌کنیم و می‌گوییم: غزل، شعرِ روزگارِ ما نیست!

اتفاقاً بیماریِ اصلیِ شعر روزگارِ ما از همین جا شروع می‌شود که خودش نه تنها فُرمی ـ جز کار نیما ـ به وجود نیاورده است، بلکه فُرم‌های شگفت‌آوری را که محصولِ

---

1. Jim Harrison 2. Schlegel 3. Adrienn Rich

نبوغِ خیّام و فردوسی و حافظ و مولوی و سعدی است، به یک سوی نهاده و در فرمِ بی‌فُرمی، ربعِ قرنی است در جا می‌زند (چند کارِ منثور شاملو، آن هم نه همهٔ کارهایش را، استثنا باید کرد که در بی‌فُرمیِ ظاهریِ آنها نوعی فرم، امّا نه فرمِ نهایی، وجود دارد.)

به عقیدهٔ من بُن‌بستِ شعر معاصر به دست کسانی خواهد شکست که یا فرم تازه‌ای ابداع کنند ــ کاری که نیما کرد و شاگردانش آن را کمال بخشیدند ــ یا یکی از فُرم‌های تجربه‌شدهٔ قدیم یا جدید را با حال و هوایِ انسانِ عصرِ ما انس و الفت دهد و در فضای آن فرم‌ها، تجربه‌های انسانِ عصر ما را شکل دهد؛ کاری که در چند مورد، اقبال لاهوری کرده است؛ مثلاً، همان غزلی را که دربارهٔ آفرینش انسان و مقامِ آدمی در کائنات سروده است در نظر بگیریم:

میلادِ آدم

نعره زد عشق، که خونین جگری پیدا شد
حُسن، لرزید که صاحب نظری پیدا شد
فطرت، آشفت که از خاکِ جهانِ مجبور
خودگری، خودشکنی، خودنگری پیدا شد
خبری رفت ز گردون، به شبستانِ ازل
حذر! ای پردگیان! پرده‌دری پیدا شد
آرزو، بی‌خبر از خویش، به آغوش حیات
چشم وا کرد و جهانِ دگری پیدا شد
زندگی گفت که در خاک تپیدم همه عمر
تا ازین گنبدِ دیرینه دری پیدا شد

این بهترین استفاده و خلاّقانه‌ترین برداشت از فرمِ غزل فارسی است. نوعی از جهان‌بینیِ انسانِ عصر ماست؛ برداشتِ مردی است که مارکس و انگلس را در کنار مولوی و شیخ شبستری و هگل و نیچه و حافظ خوانده و جذب کرده و به‌هرحال، به یک نوع جهان‌بینیِ مستقل دست یافته است. ما ممکن است این جهان‌بینیِ او را امروز نپسندیم، ولی نمی‌توانیم بگوییم اقبال، جهان‌بینیِ مستقلی ندارد، یا او را مُقلّدِ شعرای کلاسیک فارسی زبان بدانیم.

بنابراین، می‌توان غزل گفت و غزل را به عنوان یک فرمِ باز، یک قالبِ گسترده و یک قاب پذیرفت؛ قابی که همه نوع تصویر ــ از منظره گرفته تا انواع پُرتره‌ها، در هر سبکی از سبک‌های نقاشی ــ در آن می‌تواند جای بگیرد، آن هم در زبانی که مادرِ همهٔ «غزل»های جهان است و هیچ زبانی نمی‌تواند بگوید برای «غزل» امکاناتی بیشتر از زبانِ فارسی دارد.

اتفاقاً، اوّلین نکته‌ای که باید در دنبالِ این مطلب یادآور شوم همین است که ممکن است خوانندهٔ ایرانیِ آشنا با زبان‌های فرنگی، این پرسش از ذهنش عبور کند که چگونه در آن زبان‌ها می‌توان «غزل» گفت؟ شک نیست که در زبان‌های فرنگی امکان استفاده از قافیه‌های پیاپی به اندازهٔ زبان فارسی نیست و آوردنِ ردیف ــ که یکی از عوامل بنیادیِ فرمِ غزلِ فارسی است ــ در آن زبان‌ها دشوار است، ولی سرایندگان غزل در زبانِ انگلیسی، متوجه این موانع بوده‌اند و فرمِ غزلِ فارسی را با شرایطِ زبانی و فرهنگیِ خودشان به تعبیرِ ما خراسانیان «آمُخته» و به اصطلاح فرنگی «آدابته» کرده‌اند. در آن غزل‌ها، ردیف وجود ندارد، قافیه به شکل قافیهٔ شعر فارسی نیست. آنها حال و هوایِ عمومیِ غزلِ فارسی را و طولِ مصراع‌ها و تعدادِ ابیات را موردِ نظر داشته‌اند؛ به‌خصوص این نکتهٔ استقلالِ ابیات را که ما عیب می‌شماریم و سعی می‌کنیم هرجور شده حافظ را با پس و پیش کردنِ ابیاتِ غزل‌هایش وحدتِ موضوعی بدهیم، چیزی که اصلاً روحِ حافظ از آن بی‌خبر بوده است، آنها همین «عیبِ» استقلالِ ابیات را «حُسن» تلقی کرده‌اند و به عنوان یکی از دلایلِ انتخاب این فرم پذیرفته‌اند. یادم می‌آید که یکی از همین شاعرانِ مُدرن آمریکایی ــ که فرمِ غزلِ فارسی را کشف کرده بود ــ این نکتهٔ استقلالِ ابیات را سخت مهمّ تلقی کرده بود و آن را یکی از ویژگی‌ها و به‌اصطلاح خصیصه‌های[1] خوب این فرم دانسته بود.

من این حرف‌ها را به عنوان دفاع از غزل ــ به آن معنیِ احمقانهٔ «غزل‌های انجمنی» ــ نمی‌گویم. می‌خواهم این مطلب بسیار ساده را یادآور شوم که ادبیات و هنر، مجموعه‌ای از فرم‌های خاص‌اند و تحولاتِ هریک از این فرم‌ها، به معنیِ نفی و انکار یا به کنار نهادن

1. Characteristic

دیگر فرم‌ها نیست. ما در شعرِ سنّتیِ خویش قوالبی داریم و در داخلِ این قوالب فرم‌های بسیاری؛ فرم‌های ضعیف، نیرومند، راحت و دشوار. پیدایش قالبِ شعر آزاد، یا عروضِ نیمایی، به هیچ روی نفیِ مطلقِ آن قوالب نیست. آن قوالب همچنان می‌توانند آبستنِ فرم‌های خلّاق، برای بعضی از حال و هواهای عصر ما و عصرهای آینده باشند. چنان‌که در دایرهٔ اوزان آزاد هم فرم‌های بی‌نهایت وجود دارد که هنوز اندکی از آن بی‌نهایت موردِ استفادهٔ خلّاقِ نیما و اخوان و فروغ و دیگران قرار گرفته است. در زمینهٔ شعرِ سنّتی هم قالبِ غزل می‌تواند فرم‌های تازه به خود بگیرد؛ این بستگی به ابتکارِ شاعر دارد. همان یک غزل فروغ فرخ‌زاد در تولدی دیگر که آن را در ۱۳۳۸ منتشر کرد و مادرِ این‌همه غزلِ نو شده است، یک اقدام خلّاقانه بود از جانبِ او که به شاعرانِ غزلسرا یادآور شد که می‌توان در قالبِ «امشب به قصّهٔ دل من گوش می‌کنی» فرمِ تازه‌ای از غزل ایجاد کرد و نمونه‌اش را در همان غزلش نشان داد، با اینکه دیگرانی که غزل سایه را به‌اصطلاح استقبال کردند، همان فرم‌های آشنا را تکرار کردند. در کارِ فروغ، قالبْ سنّتی بود و فرمْ تازه. در کارِ آنها، تقریباً فرم و قالب هردو قدیمی بود. این نکتهٔ بسیار ظریفی است که می‌توان کتاب‌ها درباره‌اش نوشت؛ یعنی نشان داد که فُرمِ فلان غزلِ دیوان شمس، یک فرمِ تازه است با اینکه، به‌ظاهر، استقبالِ از فلان غزل فرخی یا سنایی است و قالبِ آن موردِ استفادهٔ بسیاری از شاعران قبل از مولوی بوده است. وقتی یک حال و هوای مناسب، واردِ یک قالب ــ اگرچه قالبِ دست‌فرسودِ دیگران ــ می‌شود، خود به خود فرمِ تازه‌ای ایجاد می‌کند. میزان تازگی فرم به میزان تازگی حال و هوا و جاافتادگی آن حال و هوا در آن قالب است؛ به‌حدی که گاه آدمی فراموش می‌کند که این فرم تازه، همان قالبِ مکررِ شعر انوری یا فرخی است که به دست مولوی این گونه سرشار از تازگی جلوه می‌کند. بدبختیِ غزل فارسی در طولِ تاریخ این بوده است که حال و هواها تکراری بوده و اگر هم حال و هوای تازه‌ای تجربه می‌شده، قالبِ مناسبِ خود را نمی‌یافته و همین سبب شده است که در حوزهٔ غزل فارسی، فرم‌های تازه کمتر کشف شده است. یک مثالِ سادهٔ پیش پا افتاده می‌تواند این موضوع «قالب» و «فرم» را روشن کند. شاید ده‌ها ــ و اگر باقی مانده بود می‌توانستیم بگوییم صدها ــ شاعر فارسی زبان در طول هزار سال، این قصیدهٔ فرخی سیستانی را استقبال کرده‌اند که:

برآمد قیرگون ابری ز روی نیلگون دریا
چو رایِ عاشقان گردان، چو طبعِ بی‌دلان شیدا

یکی گفته است:

برآمد ساجگون ابری ز روی ساجگون دریا
بخارِ مرکز خاکی نقابِ قبّهٔ خضرا (معزّی، دیوان)

یکی دیگر گفته است:

به گردون تیره ابری بامدادان برشد از دریا
جواهرخیز و گوهرریز و گوهربیز و گوهرزا (قاآنی، دیوان)

همه «فرم» و «قالبِ» او را تکرار کرده‌اند و مزخرف گفته‌اند. یک نفر توانسته حال و هوای روحیِ خودش را در این قالب بریزد و فرمِ آن را تازه کند و آن سنایی است که گفته است:

مکن در جسم و جان منزل، که این دون است و آن والا
قدم زین هردو بیرون نِه، نه این جا باش و نه آنجا

و در همین قصیده ــ که فرم مناسبِ حال و هوای روحی او را یافته و از ابتذالِ وصفِ ابر در این قالب، انحراف و رهایی یافته است ــ سنایی بیتی دارد که به یک دیوان خوب می‌ارزد. آنجا که خطاب به حق می‌گوید:

به حرص ار شربتی خوردم مگیر از من که بد کردم
بیابان بود و تابستان و آبِ سرد و استسقا

که تمام زیبایی و اعجازِ آن در فرم است. نه تشبیه مهمی دارد نه استعارهٔ جیغ بنفشی دارد، نه هیچ کشف و کرامتی، فقط یک لحظه، حال و هوایِ پشیمانیِ عمیقِ خودش را در فرمی ذوب کرده که تاکنون بهتر از آن کسی نتوانسته است عمل کند. این فرمِ نهایی همین حال و هواست که در این قالب شکل گرفته؛ قالبی که فرخی سیستانی و ده‌ها شاعرِ دیگر آن را آزموده‌اند. قالبْ سابقه دارد ولی فرمْ تازه است و بدیع و حیرت‌آور. همهٔ شاهکارهای ادبیات بشری، آنهایی هستند که در آنها حال و هوایی خاص در فرمِ مناسب و نهایی خود جای گرفته است. حال و هوایِ حیرت انسان در برابر کائنات (فرم نهاییِ آن در رباعی‌های خیّام) حال و هوایِ شوق به جهان غیب و وطن الهی (فرمِ نهایی آن: در مثنویِ جلال‌الدّین رومی) و بر همین قیاس تمامِ شاهکارهای ادبیاتِ بشری را می‌توان

توضیح داد. هرجا که شعری خوب از آب درآمده ـ از غزل و قصیده تا شعرِ بی‌وزنِ منثور ـ آنجایی بوده که یک حال و هوای روحی، توانسته است در فرمِ «مناسبِ» خود ـ و در موردِ شاهکارها، در فرمِ «نهایی» خود ـ جای بگیرد، و من در شگفتم که جوانان ما، ربعِ قرنی است در هوا، در فضای خالی دارند کشت و زرع می‌کنند. در هوا، فقط نوعی از قارچ شاید قابلِ کشت باشد، آن هم به عمر دو روز و سه روز.

به نظر می‌رسد که فرمِ غزل ما، مثل سانِتِ[1] فرنگی‌هاست. سانِت یک فرم است آبستنِ فُرم‌های بی‌نهایت یا بهتر است بگوییم «یک قالب است آبستنِ بی‌نهایت فرم‌ها». در تمام زبان‌های اروپایی این قالب، موردِ استفادهٔ شاعران بوده و هست و خواهد بود و به عنوانِ گسترده‌ترین و جاودانه‌ترین و همگانی‌ترین قوالبِ شعر لیریکِ فرنگی شناخته شده. از عصرِ شکسپیر و ماقبل شکسپیر تا همین امروز، اکثر نوابغِ شعرِ اروپایی این قالب را آزموده‌اند و بسیاری از دلپذیرترین شعرهای این گویندگان، در این قالب، فرم مناسبِ خود را یافته است؛ از شکسپیر تا بزرگ‌ترین شعرای عصرِ ما، ازرا پاوند[2]، ییتس[3]، کمینگز[4]، اودن[5]، مک‌نیس[6]، دیلن تماس و روبرت لاول[7] و فیلیپ لارکین[8] و دیگران.

احمد شاملو (ا. بامداد)، یکی از شاعران برجستهٔ روزگار ما، این قالب را خوش نداشته؛ شاید که چم و خمِ آن را نیافته و شاید هم منظورِ او محکوم کردن فرم‌های تکراری در قالبِ غزل است؛ کارِ کسانی که می‌توان به جای دیوان آنها دیوان سعدی یا صائب را خواند و هیچ کم نیاورد، بلکه مقداری هم زیادی آورد. امّا از شاعران برجستهٔ این روزگار، بسیاری دیگر این قالب را برای فرم بخشیدن به بعضی از لحظه‌ها و حال و هواهای روحی خود مناسب یافته‌اند. مگر مثنوی‌های فروغ به جُرمِ مثنوی بودن باید فراموش شود؟ ما این قوالب را داشته‌ایم و داریم. در بعضی از لحظه‌ها هم می‌توان از آنها استفاده کرد و بعضی از لحظه‌ها و حال و هواها را در آن به مناسب‌ترین فرم رسانید و این حرف‌ها، به هیچ وجه، نفیِ کارِ نیما یا حتی کوشش شاملو در راهِ ایجاد نمونه‌هایی از شعرِ منثور نیست. شعرِ منثورِ بامداد (فقط و فقط شعرِ منثورِ او، آن هم بعضی نمونه‌های کارهای سالیان اخیرش) یک تجربهٔ تازه است یا در حقیقت احیایِ مجدّدِ یک سنّتِ

---

1. Sonnet
2. Ezra Pound
3. W.B. Yeats
4. E.E. Cummings
5. W.H. Auden
6. Louis Macneice
7. Robert Lowell
8. Philip Larkin

دیرینهٔ نثر فارسی قدیم است و ادامهٔ راهِ شاعرانِ عظیمی از نوع بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی که می‌تواند بعضی از حال و هواهای انسان عصرِ ما را شکل دهد و این به هیچ وجه به معنی نفی و انکارِ آن‌همه قوالبِ عظیمِ شعر فارسی نیست. شعرِ منثور احیایِ یک قالب هزار و دویست ساله است که شاهکارهای حیرت‌آور امثال بایزید بسطامی در آن ثبت شده است. حق داشت بیدل که گفت:

ای تجدید آشنایِ آثار قدیم!
هر طرزِ نوی که می‌طرازی، کُهَن است.

شک نیست که همهٔ حرف‌ها را در قالبِ قصیده نمی‌توان گفت، اما بعضی حرف‌ها را می‌توان گفت («دماوندیه» و «کیهانِ اعظم» از بهار) و شک نیست که همهٔ حرف‌ها را در قالب غزل نمی‌توان گفت، ولی بعضی حرف‌ها را گویا هنوز می‌توان گفت (بعضی غزل‌های شهریار، سایه و سیمین و چند نوپرداز دیگر). همهٔ حرف‌ها را در قالبِ مثنوی نمی‌توان گفت، ولی حتماً بعضی‌ها را می‌توان گفت («عقاب» خانلری و چند مثنوی از فروغ و شعر «دریچه‌ها» از اخوان ثالث). شک نیست که همهٔ حرف‌ها را به عالی‌ترین شکلش در قالبِ آزادِ نیمایی نمی‌توان گفت، اما بسیاری از عالی‌ترین تجاربِ روحیِ انسانِ عصرِ ما، در این قالب، فرم نهایی خود را یافته است (بعضی از کارهای کوتاهِ نیما، و مقداری از شعرهای اخوان و فروغ و آتشی و سپهری و خویی و بسیاری دیگر) و باید اضافه کنم و تأکید کنم (و اصلِ قضیه هم همین جاست) که شک نیست که همهٔ نیازهای روحیِ انسان عصر ما نمی‌تواند و نخواهد توانست که در قالبِ بی‌قالبی شعر منثور، شکلِ «نهایی» خود را بگیرد، اما بعضی از این تجربه‌ها در نمونه‌هایی از شعر منثور شاملو (و فقط شاملو) شکلِ «مناسبِ» خود را گرفته است («یله بر نازکایِ چمن رها شده باشی» و «قیلولهٔ ناگزیر»). بزرگ‌ترین اشتباه اینجاست که ما در این مملکت، همیشه از آن طرف بام می‌افتیم و با یک مویز گرمیمان می‌کند و با یک غوره سردی. تردیدی ندارم که اگر نابغه‌ای پیدا شود و ده تا قصیدهٔ درخشان بگوید مشروط براینکه واقعاً بخشی از تجربه‌های روحی انسان عصرِ ما را در قالبِ قصیده، فرم دهد، همهٔ شعرا ــ آنها که قدرتش را داشته باشند ــ یک‌شبه، ترک تمام اسالیب معهود می‌کنند و قصیده‌سرا می‌شوند و اگر لازم شد قافیهٔ دال و ذال را هم رعایت می‌کنند. همین حکم، در موردِ غزل

و دیگر قالب‌ها نیز حاکم است، اما حقیقتِ امر، چیز دیگری است؛ حقیقت امر این است که همهٔ این قالب‌های موجود، لازم و مطلوب است و هرکدام در یک نوع از تجربه‌های روحی انسان می‌تواند ظرفیّتِ خود را نشان دهد، ما باید از تمامِ ظرفیّت‌ها استفاده کنیم. الآن، در این لحظهٔ تاریخی، قسمت اعظم استعدادهای جوان ما در قالبِ بی‌قالبی، در فُرمِ بی‌فُرمی، در شکل بی‌شکلی، و در مجموعه‌ای از سطرهای پریشان بی‌موسیقی و بی‌نظام، مشقِ بطالت می‌کنند و بزرگ‌ترین کشفی که کرده‌اند این است که مدار خانوادگی کلمات را دگرگون کنند و در یک جدول قابل پیش‌بینی، به خلق استعاره‌ها و مجازهای تصادفی بپردازند و این را هم همین جا بگوییم که این بیماری در غزلِ جوانان هم شیوعی آشکار دارد. انتخاب ردیف‌هایی از کلمات تجریدی و انتزاعی و قافیه‌های غیرحسّی، جدولِ ضربی ساخته است برای ایجادِ مجموعهٔ بی‌شماری از غزل‌های بی‌رمقِ سستِ ناتندرست که کوچک‌ترین لذتِ عاطفی و حسّی به خواننده نمی‌دهد، ولی اگر به لحاظ نو بودنِ مجازها (فقط نو بودن، و نه زیبا بودن) بررسی شود هریک غزل این آقایان به اندازهٔ تمام دیوان حافظ، استعارهٔ تازه دارد. این هم بیماری عمدهٔ غزلِ جوان ایران که در این ربعِ قرن اخیر از درون تجربهٔ «غزل» فروغ فرخ‌زاد بیرون آمده، و در دوران پس از انقلاب شیوع بیشتر یافته است؛ در صورتی که کارِ فروغ، در آن زمان کوششی اصیل بود برای نو کردن بخشی از زبان غزل و این دایره‌ای است که می‌تواند انواع نوآوری‌ها در آن انجام شود، ولی از میان هزاران هزار کوششی که می‌توان در ایجاد فرم‌های تازه در قلمروِ غزل فارسی کرد، این جوانان فقط جدول ضرب استعاره‌های تجریدیِ برخاسته از ردیف‌های تجریدی را آموخته‌اند. ابونواس شاعر ایرانی، در چنین مواردی گفته است: «حَفِظْتَ شیئاً و غابَتْ عَنکَ اَشیاء». کاری که این خانم‌ها و آقایان می‌کنند بازگشتی است به‌سبک هندیِ افراطیِ قرن دوازدهم و کارهای امثالِ ظهوری ترشیزی، با این تفاوت که موادِ بسیاری از استعاره‌های خود را از شعر نو و مجازهای آزموده شده توسط شعرای نوپردازی از نوع فروغ و سپهری و شاملو می‌گیرند، یا از واژگان مربوط به‌تحولات زندگی در عصر ما کلماتی را از مدارِ خود خارج می‌کنند. به‌همین دلیل، از میان این همه غزل نو، کمتر غزلی با رمق و استوار می‌توان یافت که زمینه‌ای عاطفی و تجربی داشته باشد و شاید هم این مشابهت و بازگشتْ دلایلِ جامعه‌شناسانه و تاریخی داشته باشد.

بزرگ‌ترین نقطهٔ ضعفِ این گونه شعرها در همین جاست که گویندگانش از وظیفهٔ اصلی شعر ــ که ثبت تجربه‌های روحی انسان و تصویرِ عواطفِ بشری است ــ غافل‌اند و خیال می‌کنند اهمیّتِ دیوان شمس تبریزی یا دیوان حافظ به‌خاطر استعاره‌ها و مجازهای موجود در آنهاست؛ در صورتی که تمام دیوان شمس و تمام دیوان حافظ، برروی هم، به‌اندازهٔ دیوان ظهوری ترشیزی استعارهٔ تازه ندارد. اگر استعاره می‌توانست شاعر بیافریند، کامپیوترهای زبان‌شناسان، بزرگ‌ترین شعرا می‌شدند.

وقتی کسی می‌آید غزلی می‌گوید با ردیفِ «آرزو» مثلاً، (از اولین حرف الفباء بگیریم) و قافیهٔ «سراب» (از دوّمین حرف الفبا) بالاخره این جدول ضرب برخورد قافیه‌ها و ردیف، مجموعه‌ای از استعاره‌های تصادفی از قبیل «سراب آرزو» و «ماهتاب آرزو» و «شراب آرزو» را در پی دارد که شاعر، کوچک‌ترین اندیشه‌ای در باب آنها نداشته است. البته تا این مقدار هرچه باشد تا حدّی قابل تحمّل است امّا بعد می‌رسیم به «خضاب آرزو» و «طناب آرزو» و برهمین قیاس. تازه اقبال یاری کرد که کلمات انتخاب شدهٔ قافیهٔ خیلی انتزاعی نبود وگرنه رسواتر از این می‌شد.

در قدیم، جدول ضربِ استعاره‌های تصادفی از برخوردِ قافیه و ردیف، در تنگنای وزن‌های عروضیِ سنّتی به‌وجود می‌آمد. حالا که جوانان غالباً وزن، حتی وزنِ نیمایی را هم رعایت نمی‌کنند، هرکلمه‌ای برحسب تصادف می‌تواند درکنار هرکلمه‌ای قرار گیرد؛ بنابراین، جدول ضربِ استعاره‌های تصادفی بی‌نهایت شده است و غالبِ این آقایان خیال می‌کنند که شاخِ غول را شکسته‌اند که مثلاً فرموده‌اند «تا طلوع انگور چند فرسخ راه است». باور کنید بی‌هیچ گونه انتخاب و قصدِ قبلی من این چند سطر را از یک داستانِ کوتاه ــ که یک جوان نوشته و الآن رویِ میز من قرار دارد ــ نقل می‌کنم و بعد چند تا کلمه‌اش را عوض می‌کنم تا مثالی باشد برایِ کار این آقایان:

[سطربندی عبارات به‌گونهٔ «شعرِ منثور» از من است]

از خستگی به‌درون [خانه] می‌روم
دُکمه‌های [پیرهنم] را باز می‌کنم
[پالتوم] را از [میخ جالباسی] می‌آویزم
هوای [اتاق] [بسیار] گرم است

پرده‌های [توریِ سفید] را از پنجرهٔ [رو به حیاط] به یک سوی می‌زنم
و در هوایِ [عصر] نفس تازه می‌کنم

حالا یک بار، کلماتِ خاصی را در این عبارات از مدارِ خودشان خارج می‌کنیم و کلماتی از مداری دیگر واردِ مدار آنها می‌کنیم:

از خستگی به‌درون [شقایق] می‌روم
دکمه‌های [صبرم] را باز می‌کنم
[عاطفه‌ام] را از [لحظه‌ها] می‌آویزم
هوای [عشق] [فرسنگ‌ها] گرم است
پرده‌های [دلواپسیِ سبز] را از پنجرهٔ [رو به‌جدال] به‌یک سوی می‌زنم
در هوایِ [هویّتِ تو] نفس تازه می‌کنم

این رقم اول جدول بود، حالا می‌رسیم به رقم دوم که عوض کردن فعل‌هاست. در مرحلهٔ اول جابه‌جایی و تغییراتِ مداری کلمات در حوزهٔ اسم‌ها و قیدها بود، حالا می‌رسیم به تغییرِ مدارِ افعال:

از خستگی به‌درون خانه [پاشیده می‌شوم]
دکمه‌های پیراهنم را [می‌رهانم]
پالتوم را از میخِ جالباسی [می‌ترسانم]
هوای اطاق، بسیار [خسته] است
پرده‌های توری سفید را [در] پنجرهٔ رو به‌حیاط [می‌رقصانم]
و در هوای عصر، [می‌بارم]

تا حوصله‌تان سر نرفته، یک بار دیگر «شعر»ی می‌سازیم از ترکیب مجموعهٔ تغییراتِ مداری کلمات. هم اسم‌ها و هم فعل‌ها بدین گونه‌اند:

از خستگی به‌درون شقایق پاشیده می‌شوم
دکمه‌های صبرم را می‌رهانم
عاطفه‌ام را از لحظه‌ها می‌ترسانم
هوای عشق فرسنگ‌ها خسته است
پرده‌های دلواپسیِ سبز را در پنجرهٔ رو به‌جدال، می‌رقصانم

و در هوایِ هویّتِ تو می‌بارم.

محصولِ این جدولِ تصادفات را با تغییرات مداری کلمات ملاحظه می‌فرمایید؛ شعری است از نوعِ غالب شعرهای چاپ شده در مجلاّت و از بسیاری از آنها «شعرتر» و «معنی‌دارتر». اگر بگویم بخشِ عظیمی از شعرهای سهراب سپهری محصول چنین عملی است همگان مرا به‌بی‌رحمی و بی‌شعوری و حسادت و هرعیب دیگری متّهم خواهند کرد، ولی خواهش می‌کنم یک بار شعرهای «ما هیچ ما نگاه» را فقط از این دیدگاه بررسی کنید، خواهید دید که چیزی نیست جز تغییر مدارِ خانوادهٔ کلمات. گاهی هم خیلی زیباست، اگر گفته بود:

بزرگ بود و از اهالی تجریش بود

شعر نبود، ولی وقتی گفته است:

بزرگ بود و از اهالی امروز بود

شعر شده است و شعری زیبا. یکی از بهترین شعرهای سپهری است، ولی مدارِ خانوادگیِ «اهالیِ» [مکان] را به«اهالیِ» [زمان] عوض کرده است. حالا شما این جدول را می‌توانید گسترش دهید و بگویید: «از اهالیِ نوروز بود / از اهالی بهار بود / از اهالی صبح بود / و... استعاره‌هایی است تازه؛ برخلافِ اهالی تجریش و اهالی شیراز و اهالی تبریز که در آنجا کلمه در مدارِ قاموسیِ خود قرار دارد. هرچه هست، شعر او به‌لحاظ تکنیک، «شعر زبان‌شناسی» است و محصول تغییرات در مدارِ خانوادگی کلمات.

می‌بینید که اگر درگذشته یا در غزلِ جوانان امروز، جدولِ ضرب را تنگنایِ قافیه و ردیف و تنگنای وزن، ایجاد می‌کرد، حالا دیگر، کوچک‌ترین تنگنایی وجود ندارد. کافی است براساس موازین زبان‌شناسی، مدارِ خانوادگیِ کلمات را قبلاً بشناسید و هی ترکیب کنید: خانوادهٔ [لحظه، دقیقه، ثانیه و ساعت] را با خانوادهٔ [میخ، چکش، زنجیر و...] قاطی کنید و استعاره‌هایی از نوع میخ لحظه‌ها / چکش دقیقه‌ها / زنجیر ثانیه‌ها و... بسازید و باز برگردید به‌اول قضیه: میخ دقیقه / چکش ثانیه / زنجیر لحظه و... الی غیر النهایة. ملیون‌ها استعاره و مجاز از این دست بیافرینید، ولی سرانجام یک میلیارد استعارهٔ بدیع و نوآیین که ساختید ارزش همگی آنها، برروی هم به‌اندازهٔ این شعرِ بی‌استعاره و بی‌مجاز حافظ نخواهد بود که:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم
که کشم رخت به‌میخانه و خوش بنشینم

می‌بینید که نبوغ چیزی است که جدول ندارد و قابل پیش‌بینی نیست. ما آدم‌های معمولی، بعد از اندیشهٔ بسیار، گوشه‌ای از هزاران گوشهٔ کار نوابغ را برای خودمان کشف می‌کنیم، و تصور می‌کنیم تمامِ قضیّه در همان نقطه است و کیمیای کار را آموخته‌ایم. سعی می‌کنیم آن گوشه را، به‌صورت جدول ضرب تا بی‌نهایت ادامه دهیم و حاصلش همین شعرهای منثور و مدرنِ موجود در مطبوعات است و نیز غزل‌هایی انباشته از استعاره‌ها و مجازهای نوآیین که صدهزارش به‌یک مصرع حافظ نمی‌ارزد. گاهی آدم‌های بیمارگونه‌ای از نوعِ خودمان هم پیدا می‌شوند و به‌این کشکول‌های موزون و ناموزون استعاره‌های جدولی و تصادفی، نامِ «شعرِ مدرن» یا «غزلِ نو» و «غزلِ نیمایی» می‌دهند؛ حال آن‌که نو بودن و نیمایی بودن، هیچ ربطی به‌این استعاره‌های لوس و جدولی ندارد.

اردیبهشت ۱۳۶۸

ذیل بر این گفتار

سالها و سالها گذشت و باز هم آن مقالهٔ مورد اشاره در این گفتار پیدا نشد. پاره‌ای از مقدمهٔ آن و چند ضمیمهٔ آن را یافتم که در اینجا عیناً نقل می‌شود. هرچه باشد از هیچ بهتر است:

ناقدان و شعرشناسان و حتی خوانندگان شعر، آنها که به جریانهای شعر در قرن بیستم آشنایی دارند، بر روی هم، عقیده دارند که شعر در امریکا و انگلیس، امروز روز، چهره‌ای از نوع قله‌های آغاز قرن بیستم، مانندِ ییتز و الیوت و پاوند و نسل بعد از آنها که اودن، اسپندر و دیلان تماس بودند، ندارد.

کسی منکر تنوع تجربه‌های شعر و راه و رسم‌های گوناگون شعر انگلیسی در بریتانیا و آمریکا و به‌خصوص آمریکا نیست، امّا این تلاشها و جستجوها نتوانسته است قله‌هایی از نوع الیوت و پاوند و ییتز عرضه کند. امروز در امریکا شعرای بسیاری وجود دارند، شعرشان هم خوانندگانی دارد ولی اگر با اهل شعر گفتگو کنید می‌بینید که آنها بر سر یک

یا دوسه تن به عنوان چهره‌های برجسته توافق ندارند، غالب اهل شعر ترجیح می‌دهند آثار ییتز و الیوت را به‌تکرار بخوانند تا شعر شعرای جدید را، هرچند این شعرای جدید از شهرت و نشر و نفوذ بهرهٔ بسیار داشته باشند.

با این‌همه وضع شعر در آمریکا چنین می‌نماید که از بریتانیا بهتر باشد. از گفتگویی که گاه با بعضی شعرای جوان بریتانیا داشتم، احساس کردم که آنها بیشتر به شعر آمریکایی نظر دارند و معتقدند که تجربه‌هایی که در شعر آمریکایی عرضه می‌شود، دامنهٔ بازتری دارد و افق شعر معاصر انگلستان را بسته و محدود می‌بینند.

بر روی هم، شعر آمریکا، و تا حدی انگلیس نیز، در جهت طنز حرکتی دارد و من در چند جلسهٔ شعرخوانی که گاه حضور داشتم دیدم که شنوندگان از شاعر توقع آن را دارند که ایشان را بخنداند و بهترین شعر هر شعرخوانی، آن شعری را دیدم که مایهٔ خندهٔ بیشتری می‌شد. این البته تا حدی بستگی به طرز تلقی آنها از شعر دارد و تا حد زیادی هم نشان‌دهندهٔ حرکت شعری در جهت طنز است. از کارهای سیاسی طنزآمیز شاعرانی از نوع آلن گینزبرگ[1] که بگذریم، من دیدم حتی در شعرهای فرلینگتی[2] هم، همانهایی را که من در تنهایی خودم بی هیچ لبخندی می‌خوانده‌ام حضار همه را با خنده‌های قهقاه تحسین و تجلیل می‌کردند (مجلس شعرخوانی او در دانشگاه پرینستون ۱۹۷۶). گویا عصر شعرهایی از نوع کارهای ییتز و ریلکه و والری به پایان رسیده است. نه‌تنها از لحاظِ پرداختن به عناصر مربوط به فرم که حتی از لحاظ جوّ و فضای شعری هم. البته شاعران چهل‌پنجاه سالهٔ آمریکایی، اهتمام عجیبی به فرم نشان می‌دهند و چنان نیست که هرچه بر کاغذ روان شد به چاپخانه روانه شود. در مصاحبه‌ای با یکی از همین مشاهیرشان (گویا آن سکستون) خواندم که گفته بود یکی از شعرهایش را بیش از سیصد مرتبه تجدید نظر و بازنویسی کرده است.

در چنین میدان فراخی که همهٔ تجربه‌های بعد از رمانتیسیسم را در پیش چشم دارد و با تنوع ترجمه‌های گوناگون از زبانهای مختلف که در هر ساعت کتابی و یا کتابهایی از شعر شرق و غرب در آمریکا و انگلستان نشر می‌شود، عجیب نیست اگر شاعری یا شاعرانی،

---

1. Ginsberg, Allen (1926-1997)

2. Ferlinghetti, Lawrence (1919-)

از فرطِ رهایی و از فرط تنوع زمینه‌ها و امکانات، نتوانند یک شکل و یک اسلوب را ستاد خود قرار دهند.

*

از میان نمونه‌های آثار مشرق‌زمین دو نوع شعر، هم به لحاظ فرم و هم به لحاظ حال و هوای معنوی، در شعر آمریکایی اثر گذاشته‌اند. از تأثیراتی که پوند از شعر چینی پذیرفت و از طریق او دیگران هم بدان دلبستگی یافتند و این تأثیر حتی به تغییراتی در «نحوِ» زبان شعری ایشان انجامید[1] اگر بگذریم دو سنّت کاملاً مشخص شعر شرقی در شعر امریکا جای خود را باز کرده است: یکی هایکوی ژاپنی است و یکی غزل فارسی. در باب هایکوی ژاپنی، جای بحث اینجا نیست[2] و باید در فرصت دیگر به امکانات و خصایص آن پرداخت؛ امّا برای خوانندگان ایرانی مسألهٔ احیای سنت غزل فارسی به عنوان یک فرم مدرن در ادبیات آمریکایی شاید خواندنی باشد.

از این دو نوع شعر شرقی که یاد کردم هایکو زود وارد ادبیات غرب و به‌خصوص آمریکایی شد و ترجمه‌های بسیاری هم از آن شد. دلیل آن هم آشکار است. نخست سادگی بیش از حد و کوتاهی شعرها است و دیگر مقام صنعتی ژاپن که امروز به حدی رسیده است که هرچه آن خسرو کند شیرین بود. ما را نمی‌رسد که کار پاکان را قیاس از خود بگیریم. امّا غزل فارسی با همین عنوان غزل ghazal خود اندک‌اندک دارد سبک و اسلوبی می‌شود در شعر مدرن آمریکایی.

غزل فارسی دست کم سیصد سال سابقه ترجمه شدن به زبانهای فرنگی را دارد و بعضی از فرم‌های آن در صورتگراترین شعرای قرن اخیر از قبیل آپولینر و دیلان تماس تأثیر داشته‌اند و این بحثی است که جای دیگری باید مطرح شود.

امّا تأثیرپذیری آپولینر و دیلان تماس، تأثیرپذیری کمرنگی بوده است که فقط یک محقق ادبیات تطبیقی می‌تواند خطوط اتصالی آن را رسم کند، ولی آنچه من اکنون به‌اختصار

---

۱. مراجعه شود به:
"Classical Chinese and Modern Anglo-American Poetry", by Way-lim Yip, *Comparative Literature Studies*, vol. XI, No. 1. March 1974.

۲. برای نمونه بنگرید به: *Haiku in English*, Harold G. Henderson, Japan.

می‌خواهم چند کلمه در بابِ آن بگویم ظهور قالب یا فرم تازه‌ای است در شعر انگلیسی که نه‌تنها شکل و محتوی (محتوی به معنی عام، جوّ شاعرانه و مبانی سنّتی یک فرم منظور است) بعضی شاعران متجدد آمریکایی را دگرگون کرده است بلکه حتی کلمهٔ غزل را هم در کنار انواع شعر انگلیسی اندک‌اندک دارد رسمیت می‌دهد.
نخستین باری که غزل را به عنوان یک فرم مدرن در شعر آمریکایی دیدم در یک سفینهٔ بسیار معروف و مهم شعر مدرن بود که تقریباً تمام چهره‌های برجستهٔ شعر متجدد آمریکا را در بر دارد. در آنجا در میان شعرهای یکی از شعرای جوان به نام Jim Harrison، متولد ۱۹۳۷، به چند غزل برخوردم که شماره داشت و بعد به دنبال دیگر کارهای او رفتم و دیدم که عنوان یکی از دیوان‌های او *Outlyer and Ghazals* است.

جیم هریسُن که مجموعه‌ای از شعرهایش را با نام «دورافتاده و غزلها» منتشر کرده، در مقدمه توضیحی دارد با عنوان «یادداشت‌هایی دربارهٔ غزلها»[1] و در آنجا می‌گوید: غزل یک فرمِ باستانی است. تاریخ آن به قرن سیزدهم میلادی کشیده می‌شود و صدها شاعر در زبان اردو، عربی، پشتو، ترکی، فارسی، آلمانی، فرانسوی، اسپانیولی، در سرودن آن نقش داشته‌اند. حتی گوته و شلِگِل غزل سروده‌اند. در میان معاصرانِ من، ادرین ریچ به گونهٔ ویژه‌ای در این فرم از توفیقِ بسیار برخوردار بوده است. من به دقایقِ فنّیِ موسیقی و ساخت چندان وفادار نمانده‌ام آن گونه‌ای که غزل‌سرایانِ عهدِ باستان بدان عمل کرده‌اند، جز این که حدِّ اقلِ ابیات را در پنج بیت رعایت کرده‌ام. وحدتِ ابیات، در کارِ من، هیچ گونه وجهِ منطقی و عقلانی ندارد و استمرار آنها فقط و فقط از رهگذرِ نوعی جهشِ تمثیلی بوده است. غزل، در جوهرِ خود، شعری است غنایی lyric و من آن را در خدمتِ همهٔ چشم‌اندازهای زندگی و میدانهای دیدِ عصرِ خود درآورده‌ام: تُند و زننده، مقدّس، طبیعی، سیاسی و سکسی همه گونه. از پسِ سالها پرداختن به فرم‌های طولانی، کوشیدم که به صرافتِ طبع برسم، آنچه در یک رقص دیده می‌شود، سروده‌ای رها از هر ابزارِ فلسفی که تنها وفاداری‌اش به ساحتِ موسیقاییِ خویش است.
این هم یک غزل از سروده‌های Jim Harrison:

1. *Outlyer and Ghazals*, Jim Harrison, Simon and Schuster, New York, p. 26.

I

Unbind my hair, she says. The night is white and warm,
the snow on the mountains absorbing the moon.

We have to get there before the music begins, scattered,
elliptical, needing to be drawn together and sung.

They have dark green voices and listening, there are birds,
coal shovels, the glazed hysteria of the soon-to-be-dead.

I suspect jesus will return and the surprise will be
fatal. I'll ride the equator on a whale, a giraffe on land.

Even stone when inscribed bears the ecstatic. Pressed to
some new wall, ungiving, the screams become thinner.

Let us have the tambourine and guitars and forests, fruit,
and a new sun to guide us, a holy book, tracked in new blood.[1]

یکی از شاعره‌های موفقِ نسل جدید امریکا Adrienne Rich که چندین مجموعهٔ شعر وی برندهٔ جوایز مهم ادبی امریکا شده است در کتابِ: *The Will to Change* (Poems 1968-1970) چاپ نیویورک، ۱۹۷۱، تعدادی غزل دارد که همه را در بخشی تحت عنوان «غزلهای آبی‌رنگ» "Blue Ghazals" چاپ کرده است (صفحات 20-25).

این هم نمونه‌ای از «غزلهای آبی»: آدرین ریچ:

9/21/68

Violently asleep in the old house.
A clock stays awake all night ticking.

Turning, turning their bruised leaves
the trees stay awake all night in the wood.

Talk to me with your body through my dreams.
Tell me what we are going through.

The walls of the room are muttering,
old trees. old Utopians, arguing with the wind.

---

1. *Outlyer and Ghazals*, p. 27.

To float like a dead man in a sea of dreams
and half those dreams being dreamed by someone else.

Fifteen years of sleepwalking with you,
wading against the tide, and with the tide.[۱]

به یاد دارم که در مجلهٔ ساتردی ری‌ویو[۲] مقاله‌ای به قلم James Whitehead در معرفیِ چند کتابِ شعر از جمله مجموعهٔ *Outlyer and Ghazals* نوشته شده بود و در حق این کتاب ستایشِ بسیار شده و از شعرِ این شاعر به عنوانِ نمونهٔ شعرِ نسلِ جوانِ آن روزگار و در کنارِ تئودور روتکه[۳] تجلیل شده بود. در همانجا نویسندهٔ مقاله گفته بـود: «آری غـزل، راستی غزل، عربی-ترکی-فارسی-میشیگانی. من فکر می‌کردم غزل دارای ابـیات مـقفّا است، پنج یا دوازده بیت در یک موضوع. غزل‌های هاریسن قافیه ندارند و از لحاظِ طولِ مصراع‌ها نیز مساوی نیستند، امّا هرچه هستند بسیار دلکش و زیبایند. کارهای درخشانِ او، او را در کنارِ James Dicky، Hogo، Huff و Roethke قرار می‌دهد.

نقد و ستایش دیگری که از همین مجموعهٔ غزلهای ریچ خواندم، نقدی بود به قلمِ M.L. Rosenthal، شاعر و استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه نیویورک و مؤلف کتابِ *The Modern Poets*. در آن نقد چنین آمده بود که «این غزلها شـعری است کـه ارزش دوست داشتن و بحث و نقد دارد؛ شعری است که به‌راستی آیینهٔ این روزهای امـریکا است.» در ضمنِ همین مقاله اشاره شده بود که «غـزل، بـر طـبقِ تـوضیحِ شـاعر و نـیز یادآوری محقق اردو زبان، سجّاد باقر رضوی (Rizvi)، شعری است کـه در آن امـتدادِ منطقی وجود ندارد. هر بیت به خودی خود استقلالِ کامل دارد و نیازی هم به ارتباطِ با قبل و بعدش ندارد. فقط استمرار یک طرح یا یک حالت است و از آنجا که هر بیت یک تجربه را به کمال عرضه می‌دارد غزل، در کُلّ، فقط می‌تواند یک طرح انتزاعی abstract pattern به وجود آورد.» نویسنده در دنبالهٔ همین بحث می‌گوید: «بسیاری از شـاعرانِ اروپایی و امریکایی به این فرم جذّاب intriging form پرداخته‌اند، البته بدون آنکه به رمزگرایی و خصوصیتِ عروضیِ سرمشق‌های خود توجه کرده باشند؛ سرمشق‌هایی که

---

1. Adrienne Rich, *The Will to Change* (poems 1968-1970), W.W. Norton & Company, New York, p.20. 2. *Saturday Review*, December 1971. 3. Roethke

از قرن سیزدهم پیشینه دارد.»[1]

یکی از مجموعه‌های شعری که در زبانِ انگلیسی تمامِ آن به ساختارِ غزلِ فارسی اختصاص یافته است مجموعه‌ای است از شاعری به نامِ Francis Brabazon که از طریق آشنایی با فرهنگ ایرانی در هند شیفتهٔ غزلهای حافظ شده است و در مقدمهٔ کتاب می‌گوید: سالها با مهربابا (یکی از عارفانِ هندی) بوده است در مهرآزاد Mehrazad. می‌گوید: فرم کتاب بر اساس غزل فارسی است که ششصد سال پیش از این توسط حافظ به کمال رسیده و سپس به زبانِ اردو راه یافته است، تا امروز. محتوی عبارت است از رابطهٔ عاشق و معشوق (با حروف کاپیتال: Lover+Beloved) رابطه‌ای که هیچ گاه به کمال نمی‌رسد مگر آنگاه که عاشق در معشوق فانی شود. این رابطه ریشهٔ خود را در ذاتِ اِلاهی (Nature of God) دارد که عشق است، آن گونه که بابا (= مهربابا) آن را توصیف کرده است: «خدا عشق است و عشق باید عشق بورزد.» و برای عشق، معشوقی لازم است و از آنجا که خدا ذاتی بی‌کرانه است و ابدی، برای او، جز خودِ او، معشوقی نیست و برای این که به خود عشق بورزد باید خود را تصویر کند به عنوانِ معشوق ... شاعر در دنبالهٔ بحث می‌گوید «اما حافظ علاوه بر پرداختن به غزل ــ که در آن روزگار حدود دویست سال عمر داشت ــ آن را به عنوانِ وسیله‌ای برای تعلیم و حکمت نیز به کار بُرد، چرا که اینها نیز بخشی از عشقِ اِلاهی اند.» سپس شاعرْ چنین می‌افزاید که «غزلهای حافظ و پیروان او تنها شعری بود که مهربابا از آن لذت می‌بُرد ولی گاهی شعری از کبیر[2] و توکارام[3] نیز می‌خواند و بیشترین لذّتش در قوّالی بود.»

شاعر در اینجا می‌گوید: پس از چندی من به فکر سرودن غزل در زبان انگلیسی افتادم و چندتایی سرودم و با «بابا» در این باب گفتگو کردم. چنین خواست که چندتایی را برای او بخوانم و خواندم. گویا خوشش آمد و مرا به ادامهٔ آن تشویق کرد و بسیار آنها را می‌خواند. این که چرا او مرا به سرودنِ غزل در زبانِ انگلیسی وا داشت، بیشتر، ریشه در نوعی هوس (Whim) داشت، هوسِ نوعی جدید از شعر برای التذاذِ خودش و گذرانِ وقت؛ شعری ریشه در کمالِ حافظ امّا، از لحاظِ زبان و تصویر، معاصر تا بتواند وسیله‌ای

---

1. *The New York Times Book Review*, 18 Jul. 1971.

2. Kabir (d. 1518) شاعر هندو، متولد بنارس

3. Tukaram (1598-1649) شاعر هندی

شود برای گفتگوی عاشق و معشوق (با کاپیتال: Lover+Beloved) که انسانیت نو خواهد بود.[۱]

این شاعر صاحب دیوان‌های متعدد است که من حدود پانزده دیوانِ او را خود دیده‌ام. شاید به‌لحاظِ مقامِ شعری به رتبهٔ آدرین ریچ نرسد ولی از لحاظِ تأثیرپذیری از فرم غزلِ فارسی بیشتر قابلِ ملاحظه است. وی در کتاب دیگری که با عنوانِ *Stay with God* چاپ کرده است[۲] اشاراتی به شعرِ حافظ و جلال‌الدین مولوی و عرفانِ اسلامی دارد و از رهگذرِ زبانِ اردو (و شاید هم فارسی) مقداری اصطلاحات شعر فارسی را در شعرِ خود به‌کار بُرده است.

در ادبیاتِ آلمان عصر پلاتن Platen و گوته غزل با همین عنوان شرقیِ gazel چندان شیوع یافته که به عنوانِ یک فرمِ شناخته‌شده وارد تاریخ ادبیاتِ آلمان شده است و شاعران بسیاری غزل سروده‌اند به تأثیر غزلیات فارسی و به‌خصوص غزلهای حافظ. در میان اینان غزلهای Platen شهرتِ بسیار یافته و او را باید نمایندهٔ غزل در زبان آلمانی به حساب آورد. در باب غزل در زبان آلمانی مطالعات بسیاری شده است که از حوزهٔ بحث ما خارج است و برای نمونه از لحاظ پیدایش این نوع و عوامل مؤثر درگسترش آن کتاب *Tschersig* که در اوایل قرن بیستم نوشته شده است می‌تواند راهنمای خوبی باشد که سوابق آن را در مشرق‌زمین و بعد کیفیت ورود آن را به زبان آلمانی و شاعرانی که در آن شعر سروده‌اند به‌تفصیل مورد بحث قرار داده است:

Das Gasel, in der deutschen Dichtung und das Gasel bei platen, von Dr. Hubert Tschersig, 1907, verlag von Quelle & Meyer im Leipzig.

خانم آنه ماری شیمل نوشته است «روکرت، مجموعهٔ دلاویزی از غزلهای به نام مولانا جلال‌الدین رومی شامل چهل و چهار غزل نشر کرد ... هم در این اشعارِ دلکش بود که شاعرِ دانشمند نخستین بار، طرز «غزل» را در زبانِ آلمانی به‌کار بُرد، سپس آن را در آثارِ دیگر خود تکرار نمود تا آنجا که این طرز از شیوه‌های معروف و مقبول در ادبیّاتِ

---

1. In *Dust I Sing*, Francis Brabazon, the Beguine Liberary Berkley, 1974.
2. *Stay with God,* A Statement in Illusion and Reality, Francis Brabazon, Published by Edward and Shaw, 1959.

آلمانی گردید.[۱]

در فرهنگِ جهانیِ ادبیات[۲] صورت‌های Ghazel، gazal، ghasal، ghazal، Ghasel برای این نوع شعرِ فارسی ثبت شده است و بعد از تعریفی که برای غزل در فارسی و ترکی داده شده است می‌گوید: در آلمانی (گوته و دیگران) تا سی بیت (مصراع line) طولِ غزل را آورده‌اند.

در دایرة المعارفِ شعر پرینستون[۳]، A.J. Arbery بعد از تعریفِ غزل و این که در عربی و فارسی و ترکی و اردو و پشتو یک سُنّت است می‌گوید: غزل در شعرِ مغرب‌زمین توسطِ شاعرانِ رمانتیک عرضه شد. بیشتر از طریقِ Rückert و Shelegel و Von Platen (Gaselen 1821) درآلمان و با دیوانِ شرقی-غربیِ گوته *(West-Östlicher Divan)* که وی در این کتاب، آگاهانه به تقلید نمونه‌های ایرانیِ غزل پرداخت.

دربارهٔ Von Platen و غزلهای او، در کتاب چشم‌اندازِ ادبیات تطبیقی[۴] می‌گوید: دلبستگی به فرهنگ اسلامی در فن پلاتن[۵] نیز بسیار قوی بود، نه‌تنها در حماسهٔ رنگینِ او به نام عبّاسیان (1834) *Die Abassiden* بلکه در غزل‌های او (*Ghaselen* 1821) که وی در آن فرمِ عروضیِ این نوع از شعرِ شرقی را به شعر غناییِ آلمانی عرضه کرده است.

این نکته را نیز ناگفته نگذریم که این توجه شاعران متجدد غرب به غزل فارسی به عنوان یک فرم مستقل، بیشتر رهین کوشش برادران اردوزبانِ ماست و من از طرقِ مختلف دریافتم که ترجمه‌هایی که از غزل اردو به انگلیسی شده است (بیشتر غزلهای میرزا غالب) سبب این توجه شده است.

❋

در بهار ۱۹۷۶ که با دوست بزرگوارم، شاعر بزرگ عرب، عبدالوهاب البیّاتی در

---

۱. مقدمهٔ فردریش روکرت (۱۷۸۸-۱۸۶۶) بر گزیدهٔ ترجمه‌های منظوم از اشعار فارسی، به کوشش آنه‌ماری شیمل، ویسبادن، ۱۹۹۶، ص۶۹.

2. *Dictionary of World Literature*, edited by Joseph T. Shipley, 1972.

3. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (ed.) Alex Preminger, Princeton U.P., 1974, p.393.

4. *Outline of Comparative Literature*, Werner P. Friederich, University of North California Press, 1967, pp. 299-300.

۵. نام اصلیِ این شاعر August Graf Von Platen (۱۷۹۶-۱۸۳۵) است.

پرینستون دیداری داشتم، دیدم با اشتیاق زیادی از ترجمهٔ غزلهای غالب به انگلیسی یاد می‌کند و در جستجو بود که نسخه‌ای از آن تهیه کند که با هم رفتیم و از کتابفروشی دانشگاه پرینستون یک نسخه خریدیم و او می‌گفت چندان تحت تأثیر حال و هوای غزلهای غالب[1] (غزل سبک هندی فارسی) قرار گرفته است که تصمیم دارد کتابی در باب غالب بنویسد. (البیّاتی متأسفانه فارسی نمی‌داند و از طریق زبان روسی و انگلیسی با شعر فارسی و اردو ارتباط برقرار کرده است.) البته فرم ظاهریِ غزل غالب برای یک شاعر عرب چیز تازه‌ای نیست، مگر از لحاظ ردیف، وگرنه غزلهای متقدمین عرب (اگر از تعداد ابیات صرف نظر کنیم) همان فرم کلی غزل فارسی است ولی او بیشتر زمینهٔ متنوع فکر و تخیل شاعرانه را در این نوع شعر پسندیده بود.



فرم جدیدی که به نام غزل در شعر نو امریکا امروز عرضه می‌شود عیناً غزل فارسی است به لحاظ صورت، به این معنی که تمام مصارع در یک طول عروضی است ولی از آنجا که زبان انگلیسی (مثل هر زبان اروپاییِ دیگر) از لحاظِ قافیه استعداد و گنجایش ندارد، این شاعران قافیه‌ها را به صورت مثنوی (دوتا دوتا) می‌آورند ولی تعدادِ ابیات هر غزل را ثابت نگه داشته و از هفت (که معدّل تعداد ابیات غزل فارسی است) تجاوز نمی‌کنند و غالباً از آن کمتر هم نمی‌کنند.

مضمون غزلها غنا و تأمّل در همان حال و هواهای غزل فارسی است با خصایصی که کلمات هر زبان برای خوانندهٔ اصلی آن دارند و با توجه به تجربهٔ شخصیِ سراینده.



الیوت، در مصاحبه‌ای[2] گفته بود که در آغاز شاعری تحتِ تأثیرِ ترجمهٔ فیتز جرالد از رباعی‌های خیّام مقداری رباعی سرودم که سرشار از الحاد و زندقه بود و بعدها تمامی آنها را از میان بُردم. این سخن او به معنیِ این نیست که رباعی را در وزنِ «لا حولَ وَ لا قُوَّةَ إلّا بالله» و با چهار قافیه از نوع رباعیهای ما سروده است. همین که او به تأثیرپذیری از فیتز جرالد و از رهگذرِ او به تأثیرپذیری از خیام اعتراف کرده برای بحث ما کافی است.

---

1. *Ghazals of Ghalib*, versions from Urdu, edited by Aijaz Ahmad, Colombia U.P., 1971.

۲. مجلهٔ *Paris Review* به سال ۱۹۵۹.

هر زبانی موسیقی و عروض خاصّ خود را دارد و این ویژگیهای عروضی و فنّی از اعماقِ نیازِ فرهنگیِ متکلمان به آن زبان سرچشمه گرفته و در طول هزار سال به این صورت که ما می‌بینیم درآمده است. موسیقیِ شعر، قلمروِ تفنّن‌های روزمرهٔ کسی نمی‌تواند باشد گیرم کسی یا کسانی چنین تفنّنی را پیشه کنند، جامعه و تاریخ هرگز از ایشان نخواهد پذیرفت.

❊

یکی از مترجمانِ حافظ کوشیده است که تمام خصایص غزلهای حافظ را، حتی به‌لحاظِ ردیف و قافیه رعایت کند و حاصلِ کارِ او، فقط از بابتِ ارائهٔ دقیقِ فرم غزلها، به اهالیِ مغرب‌زمین، ارزش بسیار دارد ولی ارزش هنری و شعری، در این ترجمه، غایب است. نمونهٔ ذیل ترجمهٔ غزل حافظ است به مطلعِ:

خوابِ آن نرگسِ فتّانِ تو بی‌چیزی نیست
تابِ آن زلفِ پریشانِ تو بی‌چیزی نیست

The sleep of that seductive eye Of thine is not for nought;
That tress's curl, thus blown away, Of thine is not for nought.[1]

Yet from thy lip the mother's milk Ran, When, "This sugar, strewn
About that salt-box mouth," quoth I, "Of thine is not for nought."[2]

Source of life's water is thy mouth; But on the brink thereof
The pit[3], that in that chin doth lie Of thine, is not for nought.[4]

Long mayst thou live, although too well I know the eyelash shaft,
That lurks within that eyebrow bow Of thine, is not for nought.[5]

With parting's grief and misery And pain thou stricken art,
O heart; this wail and moan and sigh Of thine is not for nought.[6]

---

1. i.e. these are nnnn to take hearts withal.

2. i.e. it is a bait to catch lovers. The poets liken the Beloved's mouth to a salt-box, because it is said to strew salt upon wounded hearts: see former note on this subject.

3. i.e. dimple

4. i.e. it is a pitfall for lovers.

5. i.e. it is desighed to shoot at lovers' hearts.

6. i.e. thou hst good cause for lament.

A wind from out her street last night Passed o'er the rosegarden.
O rose, that collar, rent in twy, Of thine is not for nought.[1]

Hafez, although the heart the pangs Of love from the folk's sight
Hold hidden, yet this weeping eye Of thine is not for nought.[2] [3]

---

1. i.e. o rose, the scent of the beloved, brought to thee by the wind, hath so stirred thee to love and longing that thou hast rent thy collar for passion, like a frenzied lover; i.e. thou hast burst into blossom.

2. i.e. the tears divulge the secret of the love.

3. *The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz*, now first completely done into English verse from the Persian, in Accordance with the original forms, with a biographical and critical introduction, by John Payne, London: Mdccccl: Printed for the Villon Society by Private Subscription and for Private Circulation, printed by E.J. Brill, Leyden (Holand).

حرف آخر

به زبانِ صورتگرایانِ روس، هریک از جوانبِ شعرِ فرنگی که واردِ شعر فارسی شد و تبدیل به وجهِ غالبْ dominant گردید، بخشی از هویّتِ شعرِ فارسی را که فرسوده شده بود و کارایی نداشت به یک سو زد و عناصری را واردِ میدان کرد که تا آن زمان یا پنهان بودند یا برکنار. ما در ادبیات فارسی عصرِ اسلامی و حتی ادبیات ایرانِ ساسانی بهترین نمونه‌های فابل را در ادبیات جهان داشتیم ولی قرن‌ها بود که شاعران بزرگ و جریان‌های اصلیِ شعر فارسی، دیگر، کوچک‌ترین توجهی به ساختارِ فابل و نقشِ فرهنگیِ آن نداشتند. با ترجمهٔ فابل‌های لافونتن و دیگر فابل‌نویسان مغرب‌زمین یک‌چند، فابل، تبدیل به وجهِ غالب شد و شاعرانی از قبیل پروین و ایرج و بهار از فابل بیشترین بهره را بردند چندان که بعضی از شاهکارهای ایشان را فابل تشکیل می‌داد. در همین مرحله، یک‌چند، نوعِ اندیشه‌های متفکّرانِ مغرب‌زمین تبدیل به وجه غالب شد و ما در میدان شعرِ مشروطیت با اندیشه‌هایی از قبیل آزادی، تربیت، احترام به بانوان، خرافات‌زدایی و امثال این حرف‌ها روبرو شدیم. پس از این مرحله، آنچه از شعرِ مغرب‌زمین وارد حوزهٔ شعر فارسی شد، شیوهٔ تصویرسازی و نوعِ تصاویر ایشان بود. شاعرانِ متجددِ ما تصاویرِ سنتیِ شعرِ فارسی را به یک سوی نهادند و شعرِ خود را با تصاویری از نوعِ تصاویر شعرِ شاعرانِ رمانتیک فرنگی آراستند. در این مرحله، کارِ تصویرسازی از نوعِ تصویرسازیِ شاعرانِ فرنگ وجهِ غالب گردید و این خود توفیق بزرگی برای شعر فارسی شد که خود را از آسیبِ «تیر مژگان» و «عقربِ زلف» رها ساخت.

وقتی طرزِ تلقّیِ شاعرانِ فرنگ از مسألهٔ وزن وارد میدان شعر فارسی شد، ما با تجدید نظر در مبانی عروضی خود به نوعی دیگر از وزن رسیدیم. «بحر طویل» و

«مستزاد» که در حاشیه بودند، به مرکزِ میدان راه یافتند و ترکیبِ این دو، به صورتِ شعر آزاد (نیمایی) تبدیل به وجهِ غالب شد. آخرین چیزی که از طریقِ شعرِ فرنگی در شعر فارسی تبدیل به وجهِ غالب شد، مسألهٔ زبان معاصر و زبانِ شخصی هر گوینده بود که توانست طراوتی به شعر فارسی ببخشد. گرچه این عنصر از همان آغاز (در کارهای ایرج و افراشته) در حواشی میدان و گاه در مرکز میدان رفت و آمدِ خود را داشت. در شعر فروغ و سپهری، زبانِ همزمان یا synchronic تبدیل به وجهِ غالب گردید. این آخرین حدِّ تأثیرپذیریِ مثبت از شعر فرنگی بود که ما در طول یک قرن از «شعرِ متحجّر قاجاری» به «تولدی دیگر» رسیدیم.

یک نکته را نیز نباید از یاد بُرد که تغییر «رتوریک» شعر فارسی در سیرِ مراحل این تحوّل، از یک وجهِ غالب دیگر نشأت گرفته است که آن هم مایه از شعرِ فرنگی دارد و در مباحث این کتاب به تفصیل بدان پرداخته شده است.

اکنون قریب چند دهه می‌گذرد که هیچ عنصری باقی نمانده است که واردِ میدانِ شعرِ فارسی شود و تبدیل به وجهِ غالب گردد و شعر فارسی را یک قدمِ دیگر به جلو حرکت دهد. به همین دلیل از میان صدها هزار «شعرِ» ایرانی امروز که در مطبوعات چاپ می‌شود هیچ کدام کمترین توجهی را به خود جلب نمی‌کند زیرا خود دربست تقلیدِ کودکانهٔ ترجمهٔ شعر فرنگی است، امّا از نوعِ بسیار ضعیفِ آن. یعنی شعرِ عرضه‌شده در مطبوعات و بعضی مجموعه‌ها هیچ تفاوتی با یک ترجمهٔ ضعیفِ شعر فرنگی ندارد.

از آنجا که اکثریّتِ مترجمانِ شعرِ فرنگی در این یکصد سال کمتر توانسته‌اند ظرایفِ اصلیِ شعرِ برجستهٔ فرنگی را در ترجمهٔ خویش ارائه کنند تصوری که «شاعرانِ» عصرِ ما از شعر فرنگی دارند چیزی است در حدِّ یک ترجمهٔ خشک و خالی که غالباً به یاری یک «فرهنگِ حیِّم» پرداخته شده است. مترجم، با مراجعه به یکی از لغت‌نامه‌های موجود کلمات هر سطر را معنی‌یابی می‌کند و سپس آنها را در یک ساختارِ نحوی ــ که به‌دشواری ساختارِ نحویِ زبان فارسی می‌تواند به حساب آید ــ می‌ریزد و در روزنامه چاپ می‌شود. بدین گونه تمام «شاعرانِ» عصر تصور می‌کنند که شعرِ فلان شاعری که جایزهٔ نوبل را گرفته در زبان اصلی چیزی است در حدود همین ترجمه‌ای که آنان در اختیار دارند. به همین دلیل چند سال قبل، کسی روزنامه‌ای را به من نشان داد که در آن

روزنامه یکی از «میلیون»ها شاعر جوانِ معاصر ایرانی مدّعی شده بود که «شعرِ او از شعرِ آن شاعری که امسال برندهٔ جایزهٔ نوبل شده است هیچ کم ندارد.» و راست می‌گفت. چون او که نمی‌داند شعرِ شی‌موس هینی[1]، مثلاً، در زبان انگلیسی چه ظرافت‌های موسیقایی و ساختاریی دارد. او همان ترجمهٔ کذایی را شعر شی‌موس هینی می‌داند و شعرِ خودش را از آن ترجمهٔ موجود در روزنامه فروتر نمی‌بیند.

از قدیمْ استادانِ ما به ما آموخته‌اند که «هر چیزی که از حدِّ خود تجاوز کند، تبدیل به ضدش می‌شود»[2] و این همان چیزی است که ما در دهه‌های اخیر به چشم آن را می‌بینیم که «تجدد» ادبی وقتی از حدِّ خود تجاوز کرده است تبدیل به ضدِّ خود شده است. ما رسیده‌ایم به مرحلهٔ «صفر» و زیرِ صفر: مرحلهٔ رونویسی از ترجمه‌های ناقص و بی‌معنیِ شعرِ فرنگی که حاصل کار مترجمانی است که غالباً نه فارسی را به‌خوبی می‌دانند و نه زبانِ فرنگی را و هیچ گونه معرفتی هم نسبت به قلمروِ فرهنگیِ آن شعرها ــ که اصلِ کار است ــ ندارند.

اگر شعرِ فارسی برداشتی پویا از حوزهٔ «فُرم»های خلّاقِ بومیِ خود، همانها که در قدیم داشته ــ و از برجسته‌ترین فرم‌های شعرِ جهان است ــ و نیز آنچه در این صد سال، توسط نیما و شاگردان او بر آن افزوده شده است نداشته باشد، هزار سالِ دیگر هم که بگذرد محال است یک شعر مثل شعرهای خوب اخوان و فروغ و سپهری و شاملو و دیگران به وجود آید. ما همواره خوانندهٔ صورتِ مُقَلِّدانهٔ ترجمه‌های ضعیف و بَدِ شعر فرنگی خواهیم ماند.

شعر، در همهٔ زبانها، موسیقایی شدنِ عواطف است در زبان تصویر. تمام فُرم‌ها از همین جا نشأت می‌گیرد و هنر چیزی جز فُرم نیست. یکی از این شبه‌ترجمه‌ها را با «آنگاه پس از تندرِ» اخوان یا «داروَگِ» نیما یا «تولّدی دیگرِ» فروغ یا «نشانیِ» سپهری یا «ماهی» و «مرا تو بی‌سببی نیستیِ» شاملو مقایسه کنید تا معنیِ فرم را دریابید.

---

1. Heaney, Seamus (1939-   )

۲. الشیء إذا جاوَزَ حدّه إنقلَبَ ضدّه، یا إذا جاوَزَ مِن حدِّهِ إنقلَبَ بضدّه.

فهرست راهنما

مشخصاتِ مراجع

آجودان‌باشی، حسین خان: سفرنامهٔ آجودان‌باشی (سفرنامهٔ میرزا فتّاح خان)، چاپ فتح‌الدین فتاحی، تهران، ۱۳۴۷.

آخوندزاده، میرزا فتح‌علی: مکتوبات، صدای معاصر، با مقدمهٔ م.ب. مؤمنی، تهران، تاریخ مقدمه ۱۳۵۰.

آدمیّت، فریدون: فکر آزادی، طهوری، تهران.

ـــــ : اندیشه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده، خوارزمی، تهران، ۱۳۴۹.

ـــــ : اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، طهوری، تهران، ۱۳۴۶.

آربری، ج.آ.: شعرِ جدید فارسی، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، ۱۳۳۴.

آرین‌پور، یحییٰ: از صبا تا نیما، چاپ اول، سازمان کتابهای جیبی، تهران.

ابن‌رشیقِ قیروانی، ابوعلی حسن: العُمدة، به تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۵۵.

ابن‌طُفَیل، محمد: زندهٔ بیدار، ترجمهٔ استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، بنگاه ترجمه و نشرِ کتاب، تهران، ۱۳۳۴.

اِته، هرمان: تاریخ ادبیات فارسی، ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق، بنگاه ترجمه و نشرِ کتاب، ۱۳۳۷.

اخترِ طوسی: گلزارِ حسینی، چاپ مطبعهٔ قاضی‌سعید، ۱۳۱۵ هش.

اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا، بیروت، دار صادر، بی‌تا.

اخوان ثالث، مهدی (م. امید): زمستان، چاپ دوم، ۱۳۴۶.

ـــــ : «عینیت و ذهنیت»، مجلهٔ آرش، شمارهٔ دوم، ویژهٔ نیمایوشیج.

ـــــ : «نقطهٔ تحول»، مجلهٔ اندیشه و هنر، دورهٔ چهارم، شمارهٔ پنجم.

ـــــ : «هماهنگی و ترکیب»، مجلهٔ هیرمند، سال اول، شمارهٔ سوم، تابستان ۱۳۴۳.

ـــــ : «یک سخن دربارهٔ آثاری که نیما یوشیج به شیوهٔ قدما سروده است»، مجلهٔ صدف، سال اول، شمارهٔ ششم.

ادیب الممالک فراهانی، میرزا صادق: دیوان کاملِ ... ادیب الممالک، تدوین و تصحیح و حواشی وحید دستگردی، ارمغان، تهران، ۱۳۱۲.

ادیب پیشاوری، سید احمد: دیوان ادیب پیشاوری، به کوشش علی عبدالرسولی، تهران.

ـــــ : نقدِ حاضر، به کوشش علی عبدالرسولی، تهران.

ادیب نیشابوری، عبدالجواد: دیوان ادیب نیشابوری، به اهتمام یدالله جلالی پندری، بنیاد، تهران.

ـــــ : لآلیِ مکنون، به کوشش عباس زرین‌قلمِ خراسانی.
ـــــ : «شعر گفتن و شناختن»، مجلهٔ دبستان، مشهد، شمارهٔ اول، سال اول، غُرّة ربیع الثانی ۱۳۴۱ هـ ق مطابق ۲۹ عقرب ۱۳۰۱ هـ ش، صص ۳۲-۳٤.
اسماعیلی، امیر (و ابوالقاسم صدارت): جاودانه فروغ فرّخ‌زاد، مرجان، تهران، ۱۳۴۷.
اسنوی، جمال‌الدین: طبقات الشافعیّه، تحقیق عبدالله الجبوری، بغداد، ۱۳۹۰/۱۹۷۰.
اشرف، سید اشرف‌الدین قزوینی گیلانی: کتاب باغ بهشت (دیوان نسیم شمال)، چاپ بمبئی.
اشرف، سید حسن غزنوی: دیوان سید حسن غزنوی، به تصحیح استاد مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۸.
اصفهانی، میرزا ابوطالب: مسیر طالبی فی بلادِ فرنجی، (مسیر طالبی یا سفرنامهٔ میرزا ابوطالب خان): به کوشش سید حسین خدیوجم، چاپ دوم، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۳.
اصفهانی، میرزا حبیب: ترجمهٔ سرگذشتِ حاجی‌بابا اصفهانی، به کوشش دکتر یوسف رحیم‌لو.
اعتضاد السلطنه، علی‌قلی میرزا: فتنهٔ باب، تهران، ۱۳۳۳.
اعتمادالسلطنه، محمد حسین خان: صدر التواریخ، به اهتمام محمد مشیری، انتشاراتِ وحید، تهران، ۱۳۴۹.
افشار، ایرج: «مقدمه بر چاپ دوم کاوه»، مجلهٔ یغما، سال سی‌ام، ۱۳۵۷.
افضل‌الملک، محمود: سفرنامهٔ خراسان و کرمان، به کوشش قدرت‌الله روشنی، توس، تهران، بی‌تا.
افلاکی، شمس‌الدین: مناقب العارفین، تصحیحِ تحسین یازیجی، چاپخانهٔ انجمن تاریخ ترک، آنقره، ۱۹۵۹-۱۹۶۱.
اقبال آشتیانی، عباس: «راجع به تاریخ روزنامه‌نگاری»، مجلهٔ یادگار، سال دوم، شمارهٔ اول، شهریور ۱۳۲٤، صص ۳۱-۳۷.
اکرام، شیخ محمد: ارمغانِ پاک، معرفت، چاپ سوم، تهران، ۱۳۳۳.
البَهبیتی، نجیب محمّد: تاریخ الشعر العربی حتی آخر القرن الثالث، مکتبة الخانجی، قاهره، ۱۹۶۷.
البیّاتی، عبدالوهاب: الأعمالُ الشعریّه، بیروت، ۱۹۹۵.
العسکری، ابوهلال: دیوان المعانی، قاهره، نشر القدسی، ۱۳۵۲ هـ ق.
الغامدی، سعید بن ناصر: الإنحرافُ العقدی فی ادبِ الحداثة و فکرها، دارُ الأندلس الخضراء، ۲۰۰۳/۱٤۲٤.
الفارسی، عبدالغافربن اسماعیل: المنتخبُ من السیاق (تاریخ نیسابور)، انتخاب ابی‌اسحاق الصریفینی، اِعداد محمدکاظم المحمودی، قم، ۱۳۶۲/۱٤۰۳.
امین، احمد: ضُحَی الإسلام، الهیئة المصریة العامّة للکتاب، قاهره.
انوری، اوحدالدین: دیوان انوری، چاپ مدرس رضوی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۷.
اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد: عرَفات العاشقین و عرَصات العارفین، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار و همکاران، زیر نظر محمد قهرمان، میراث مکتوب و کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
ایرج میرزا: تحقیق در احوال و ... ایرج میرزا، به اهتمام محمدجعفر محجوب، نشر اندیشه، تهران.
ـــــ : دیوان ایرج میرزا، چاپ کتابفروشی مظفری، تهران.
باطنی، محمدرضا: «رابطهٔ زبان و تفکّر»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم (یادنامهٔ استاد

علامه دکتر عباس زریاب خویی)، شمارهٔ ٦ و ٧ و ٨، بهار ١٣٧٤.
بامداد، مهدی: رجال ایران در سه قرنِ اخیر، تهران، زوار.
بخاری، محمد بن اسماعیل: صحیح بخاری، لیدن، ١٨٦٨.
براون، ادوارد: تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران.
بُقراط الحکما: «مکتوبِ نیشابور»، مجلهٔ دبستان، شمارهٔ سوم، ١٣٤١/١٣٠١، صص١٧-١٩.
بویس، مری: «گوسانِ پارتی و سنّتِ نوازندگی در ایران»، ترجمهٔ مسعودِ رجب‌نیا، کتاب توس، شمارهٔ ٢.
بهائی، شیخ بهاءالدین محمد: الکشکول، چاپ سنگی، ١٢٩٦، هـ‌ق.
بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا): سبک‌شناسی، امیرکبیر، تهران، ١٣٣٧.
ـــــ: تاریخ سیستان، [تصحیح]، زوّار، تهران.
ـــــ: شعر در ایران، به کوشش عبدالحمید شعاعی، گوتمبرگ، تهران.
ـــــ: دیوان بهار، چاپ توس، تهران، ١٣٦٨ و چاپ امیرکبیر، تهران، ١٣٤٤.
ـــــ: «شعر خوب»، مجلهٔ دانشکده، شمارهٔ ٦، سال ١٢٩٧.
بیهقی، علی بن زید: تاریخ بیهق، به تصحیح احمد بهمنیار، چاپ دوم، کتابفروشی فروغی، تهران.
پتوفی، ساندر: مجموعهٔ اشعار، ترجمهٔ محمود تفضّلی و انگلا بارانی، روزنامهٔ تلاش، تهران، ١٣٣١.
پژمان بختیاری، حسین: خاشاک، امیرکبیر، تهران، ١٣٣٥.
ـــــ: کویر، تهران، ١٣٤٨.
پورداود، ابراهیم: پوران دُخت نامه، انجمن زردشتیانِ بمبئی، ١٩٢٨.
تاجرِ شیرازی، میرزا حسین: میکادونامه، چاپ مطبعهٔ حبلُ المتین، کلکته، ١٣٢٣ هـ‌ق.
تُربتی، محمدجواد: ژاله، امیرکبیر، تهران، بی‌تا.
تفتازانی، سعدالدین: شرح العقاید النسفیّه، طابع و ناشر قریمی یوسف ضیاء، اسلامبول، ١٣٢٦ هـ‌ق.
تفضّلی، احمد: تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، سخن، تهران، ١٣٧٦.
تقی‌زاده، سید حسن: مقالات تقی‌زاده، توس، تهران.
تنکابُنی، میرزا محمد: قصص العُلماء، چاپ سنگی، ١٣٠٤ هـ‌ق.
تولّلی، فریدون: رها، چاپ دوم، ١٣٣٣ [تاریخ مقدمهٔ چاپ اول ١٣٢٩/٧/١٤].
تیمورپاشا، احمد: التذکرة التیموریة، الطبعة الاولیٰ، ١٩٥٣.
ثعالبی، ابومنصور: التمثیل و المحاضرة، تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو، قاهره، دارُ احیاء الکتب العربیة، ١٣٨١/١٩٦١.
ثعلبی، ابواسحاق احمد: الکشف و البیان، المعروف بتفسیر الثعلبی، دراسة ابی‌محمد بن عاشور، دار احیاء التراث العربی، بیروت، ١٤٢٢/٢٠٠٢.
جاحِظ، عَمرو بن بحر: رسائل‌الجاحظ، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، مکتبة‌الخانجی، قاهره، ٦٥-١٩٦٤.
جامی، عبدالرحمن: نَفَحاتُ الأُنس، به کوشش مهدی توحیدی‌پور، کتابفروشی سعدی، تهران، ١٣٣٦.
جلالی، بهروز [به‌کوشش]: جاودانه زیستن و در اوج ماندن، مروارید، تهران، ١٣٧٢.
جمال‌الدین اصفهانی: دیوان جمال‌الدین اصفهانی، چاپ ارمغان، تهران، ١٣٢٠.

جمعه، جمال: دیوانُ الزنادقه، منشورات الجمل، کولونیا، المانیا، بغداد، ۲۰۰۷.
حائری کورش، هادی: افکار و آثارِ ایرج میرزا، جاویدان، تهران.
حافظ، شمس‌الدین محمد: دیوان حافظ، تحقیق محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، ۱۳۲۰.
حالت، ابوالقاسم: دیوانِ حالت، ابن‌سینا، تهران، تاریخ مقدمه ۱۳٤۱.
حزین لاهیجی، محمدعلی: تاریخ حزین، چاپ سوم، کتابفروشی تأیید، اصفهان، ۱۳۳۲.
حسین، طه: تاریخ الأدب العربی، بیروت.
حمیدی شیرازی، مهدی: دریای گوهر، امیرکبیر، تهران.
حیرتِ طهرانی، میرزا اسماعیل: منظومات حیرت مَعَ شرحِ حال آن جناب، مقدمه به قلم قاسم تهاریانی، ناشر محمد اردکانی، بمبئی، ۱۹۰۲/۱۳۲۰.
خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی: دیوان خاقانی، به تصحیح سید ضیاءالدین سجّادی، زوار، تهران، تاریخ مقدمه ۱۳۳۸.
خالقی، روح‌الله: «تصنیف‌های عارف»، مجلهٔ پیام نوین، شمارهٔ هشتم، سال ششم.
خراسانی، شرف‌الدین: پژواک، تهران، ۱۳۳۸.
ـــــ: واژه‌ها، فرمند، تهران.
خسرومیرزا: سفرنامهٔ خسرومیرزا، به تصحیح محمد گلبن، کتابخانهٔ مستوفی، تهران، ۱۳٤۹.
خوارزمی، ابوعبدالله محمد بن احمد: مفاتیح العلوم، چاپ فان فلوتن، افستِ تهران، (بی‌تا).
داریوش، پرویز: نمونه‌های شعرِ نو، انتشارات مجلهٔ سخن، تهران.
داعی‌الاِسلام، محمدعلی: شعر و شاعریِ عصرِ جدید ایران، خطابهٔ سید محمدعلی داعی‌الاِسلام پروفسور نظام کالج حیدرآباد دکن، در جمعه ٦ صفر ۱۳٤٦ هـ‌ق.
دانش‌پژوه، محمدتقی: فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، جلد اول، دانشگاه تهران، ۱۳٤۸.
درخشان، مهدی: «خالص استرابادی سخنوری بزرگ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال ۲۳، ۱۳۵۵، شمارهٔ ۳، صص ۲۰۹-۲۲۱.
درودیان، ولی‌الله: دهخدای شاعر، چاپ سوم، امیرکبیر، ۱۳٦۲.
ـــــ: در جستجوی سرچشمه‌های الهامِ شاعران، نشرِ چشمه، چاپ اول، ۱۳٦۹.
دمیری، محمد بن موسی: حیاة الحیوان، مطبعة مصطفی البابی الحلبی و اولاده، مصر، (افست قم، منشورات الرضی)، ۱۳٦٤.
دُنبُلی، عبدالرزاق‌بیک: مآثر سلطانی، چاپ رجب، ۱۲٤۱ هـ‌ق.
دولت‌آبادی، سید علی‌محمد: خاطرات و ملاحظات، به کوشش ایرج افشار، سخن، تهران، ۱۳۹۰.
دولت‌آبادی، یحیی: اردیبهشت، مطبعهٔ مجلس، تهران، ۱۳۰٤.
دهخدا، علی‌اکبر: امثال و حکَم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۲.
ـــــ: دیوان دهخدا، به کوشش محمد معین، تهران.
ـــــ: دیوان دهخدا، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران.
رائین، اسماعیل: میرزا ملکم خان زندگی و کوشش‌های سیاسی او، تهران.

رازی، نجم‌الدین: مرموزات اسدی در مزمورات داودی، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۱؛ چاپ اول، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، ۱۳۵۲.
ـــــ : مرصاد العباد، چاپ شمس العرفا، تهران، ۱۳۱۲.
راغبِ اصفهانی: محاضَراتُ الأُدباء و محاوَراتُ الشعراء، منشورات مکتبة الحیاة، بیروت، ۱۹۶۱.
ربیع: علی‌نامه (منظومهٔ کهن)، سرودهٔ سال ۴۸۲ هق، نسخه‌برگردان به قطعِ اصل نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۵۶۲ کتابخانهٔ موزهٔ قونیه (ترکیه) با مقدمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی و محمود امیدسالار، میراث مکتوب، ۱۳۸۸.
رجوی، کاظم: روزگارِ خونین، انتشاراتِ روزنامهٔ امید، ۱۳۲۲.
رحمانی، نصرت: کوچ و کویر، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۹.
ـــــ : ترمه، چاپ دوم، اشرفی، تهران، ۱۳۴۷.
ـــــ : حریق باد، زمان، ۱۳۴۹.
ـــــ : میعاد در لجن، نیل، تهران، ۱۳۴۶.
رستم الحکما، محمدهاشم: رستم التواریخ، به اهتمام محمد مشیری، تهران.
رشتی، سید کاظم: شرح القصیدة، چاپ سنگی، ۱۲۷۲.
رشید یاسمی، غلام‌رضا: دیوان رشید یاسمی، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۳۶.
رضوانی، محمداسماعیل: «قدیم‌ترین ذکرِ دموکراسی»، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال پنجم، شمارهٔ ۳.
ریاضی، غلام‌رضا: جاودانه ایرج میرزا، نشر آبان، تهران، ۱۳۵۵.
ریحان، یحیی: باغچهٔ ریحان، ۱۳۳۸ هق/۱۹۱۹.
رؤیایی، یدالله: بر جاده‌های تهی، تهران، ۱۳۴۰.
ـــــ : دریائی‌ها، تهران، روزن.
زرّین‌کوب، عبدالحسین: «ادبیات در محکمهٔ تاریخ»، نشریهٔ دانشنامه، شمارهٔ ۱، سال اول.
ـــــ : «از صبا تا نیما» (نقد کتابِ ـــ)، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال پانزده، شمارهٔ ۵-۶.
سام میرزا صفوی: تحفهٔ سامی، تحقیق احمد مدقق یزدی، انتشاراتِ سامی، یزد، ۱۳۸۸.
ساهر، حبیب: خوشه‌ها، ۱۳۳۴.
ـــــ : اساطیر، چاپ قزوین، ۱۳۳۷.
سپهری، سهراب: آوارِ آفتاب، چاپ شرکت افست، ۱۳۴۰.
ـــــ : حجم سبز، روزن، تهران، ۱۳۴۶.
سعدی، مصلح‌الدین: دیوان سعدی، به تصحیح استاد مظاهر مصفّا، معرفت، تهران.
سکّاکی، ابویعقوب: مفتاح العلوم، چاپ مصر، ۱۹۳۷.
سهروردی، شهاب‌الدین: مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق، به تصحیح سید حسین نصر، انجمن شاهنشاهیِ فلسفه، تهران، ۱۳۹۷/۱۳۵۵ هق.
شادمان، سید فخرالدین: تسخیر تمدن فرنگی، چاپخانهٔ مجلس، تاریخِ مقدمه ۱۳۲۶ هش.
شاملو، احمد (ا. بامداد): هوای تازه، چاپ دوم، نیل، ۱۳۴۳.

ـــــ : آیدا و خنجر و خاطره، مروارید، تهران، ۱۳٤٤.
ـــــ : ققنوس در باران، نیل، تهران، ۱۳٤٥.
ـــــ : همچون کوچه‌ای بی‌انتها، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۵۲.
شایگان، داریوش: مکتب‌های فلسفیِ هند، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳٤٥.
شجیعی، زهرا: نمایندگانِ مجلس شورای ملّی در بیست و یک دورهٔ قانون‌گذاری، مؤسسهٔ تحقیقات و مطالعات اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ۱۳٤٤.
شروانی، سید ذوالفقار: دیوان سید ذوالفقار شِروانی، چاپ عکسی لندن، ۱۹۳۹.
شفا، شجاع‌الدین: منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان، انتخاب و ترجمه و نگارش شجاع‌الدین شفا، چاپ چهارم، اسفند ۱۳٤٤، (تاریخ مقدمهٔ چاپ اول اردیبهشت ۱۳۳۱).
ـــــ : منتخبی از بهترین اشعار امریکایی، ترجمه و نگارش شجاع‌الدین شفا، ابن‌سینا، تهران، تاریخ مقدمه ۱۳٤٥.
ـــــ : نغمه‌های شاعرانه، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چاپخانهٔ شرکت سهامی طبع کتاب، تهران، مرداد ۱۳۲٥.
ـــــ : نغمه‌های یونانی، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، مؤسسهٔ مطبوعاتیِ شرق، تهران، ۱۳۳٦.
ـــــ : افسانهٔ خدایان، گوتمبرگ، تهران، (بی‌تا).
شفیعی کدکنی، محمدرضا: حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزلهای او، مشهد، توس، ۱۳٤۲.
ـــــ : شاعری در هجوم منتقدان، آگه، تهران، ۱۳۷٥.
ـــــ : «اَخوان، ارادهٔ معطوف به آزادی»، مجلهٔ آدینه، شمارهٔ ٥۰-٥۱، مهر ۱۳٦۹، صص ۷۱-۷۲.
ـــــ : «از این اوستا»، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال نهم، شمارهٔ ۱، اردیبهشت ۱۳٤٥، صص٥۷-٦۳.
ـــــ : «بهار را باور کن»، مجلهٔ سخن، دورهٔ هجده، سال ۱۳٤۷، صص۲۰۸-۲۱۰.
ـــــ : «پانزدهمین سال درگذشتِ بهار»، مجلهٔ سخن، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ٤، اردیبهشت ۱۳٤٥، صص٤۱۸-٤۲۱.
ـــــ : «تحلیلی از شعر امید»، مجلهٔ هیرمند، دورهٔ اول، شمارهٔ اول و دوم، زمستان ۱۳٤۲- بهار ۱۳٤۳.
ـــــ : «تلقی قدما از وطن»، مجلهٔ الفبا، شمارهٔ دوم، دورهٔ اول، صص ۱-۲٦، بی‌تا احتمالاً ۱۳٥۰.
ـــــ : شاعر آینه‌ها، چاپ اول، آگاه، تهران، ۱۳٦٦.
ـــــ : صور خیال در شعر فارسی، چاپ اول، نیل، تهران، ۱۳٥۰.
ـــــ : موسیقی شعر، چاپ دوم، آگاه، تهران، ۱۳٦۸.
ـــــ : ادوارِ شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چاپ دوم، سخن، تهران، ۱۳۸۰.
ـــــ : شعرِ معاصر عرب، چاپ دوم، سخن، تهران، ۱۳۸۰.
ـــــ : «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، پاییز و زمستان ۱۳۷۹، صص٤۲٥-٤۹٤.
ـــــ : «دربارهٔ حجم سبز»، مجلهٔ جهان نو، سال ۲۲، ۱۳٤٦، شمارهٔ ۱۱-۱۲.
ـــــ : «دربارهٔ قافیه»، مجلهٔ سخن، دورهٔ شانزدهم، شماره‌های دوم تا چهارم، اسفند ۱۳٤٤- اردیبهشت ۱۳٤٥.

ـــــ : «سایهٔ عمرِ رهی»، روزنامهٔ هیرمند، سال هفتم، شمارهٔ ٤١، ١٤ مرداد ١٣٤٤.
ـــــ : مقدمه بر غزلیات شمس تبریز، سخن، تهران، ١٣٨٨.
ـــــ : مفلس کیمیافروش، سخن، تهران، ١٣٧٢.
ـــــ : «شاعرانی که با آنها گریسته‌ام»، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ پنجم، سال اول، فروردین و اردیبهشت ١٣٨٧.
ـــــ : «شعر بهار»، مجلهٔ آینده، شمارهٔ ١٠ و ١١ سال دهم، دی و بهمن ١٣٦٣، صص ٦٣٥-٦٤٣.
ـــــ : «کهن‌ترین نمونهٔ شعر فارسی»، مجلهٔ آرش، شمارهٔ شش، ١٣٤٣.
ـــــ : «ماخ اولا»، مجلهٔ راهنمای کتاب، شمارهٔ ششم، سال نهم، اسفند ١٣٤٥.
ـــــ : «مرگ فروغ فرّخزاد»، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال نهم، شمارهٔ ٥، دی ١٣٤٥، ٦٥٧-٦٦٠.
ـــــ : «نخستین گام‌ها در راهِ تحوّلِ شعر معاصر»، مجلهٔ هیرمند، (بهار ١٣٤٤)، صص ٤١١-٤٣١.
ـــــ : «نقش تاریخی و خلاقیتِ فردی»، مجلهٔ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر، چاپ فرانکفورت، شمارهٔ سوم، سال اول، آذر ١٣٧٥/ دسامبر ١٩٩٦، صص ٢٥-٢٨.
ـــــ : «وصف‌های فروغ فرّخزاد»، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ٢٤، مهر و آبان ١٣٨٤، صص ٢١-٩١.
شمسِ قیسِ رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تاریخ مقدمه ١٣٣٨.
شوشتری، عبداللطیف: تحفة العالم، چاپ سنگی حیدرآباد دکن، به اهتمام میرزا حسین طهرانی، در مطبعِ شوکت الاسلام.
شیبانی، فتح‌الله خان: منتخب از مجموعهٔ بیاناتِ شیبانی، استانبول، مطبعهٔ اختر، ١٣٠٨ هـ.ق.
شیبانی، لعبت: رقص یادها، تهران، ١٣٣٤.
ـــــ : سرگذشت، تهران، ١٣٣٢.
ـــــ : گسسته، زوّار، تهران، ١٣٣٥.
شیبانی، منوچهر: جرقّه، ادارهٔ نشریّاتِ توده، شمارهٔ ٢٣، سال چاپ احتمالاً ١٣٢٤.
شیخو، اب لویس: علم الأدب، بیروت، ١٨٩٩.
شیرازی مدنی، سید علی خان: انوار الربیع، چاپ سنگی، به خطِّ محمدتقی بن محمدحسنِ جُرفادقانی، ١٣٠٤ هـق.
شیرازی، میرزا صالح: سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی، چاپ اسماعیل رائین، انتشارات روزن، ١٣٤٧.
شیمل، آنه‌ماری: برگزیدهٔ ترجمه‌های منظوم از اشعارِ فارسی، ویسبادن، آلمان، ١٩٩٦.
صابر، میرزا علی‌اکبر: هوپ‌هوپ‌نامه، ترجمهٔ منظوم احمد شفائی، شباهنگ، تهران، ١٣٥٧؛ چاپ باکو، ١٩٦٥.
صدر الواعظین اصفهانی، سید جمال‌الدین: لباس التقوی، ١٣١٨، هـ.ق.
صفا، ذبیح‌الله: تاریخ ادبیات در ایران، ابن‌سینا، تهران، ١٣٣٩.
صفایی، ابراهیم: نهضت ادبی ایران در عصرِ قاجار، تهران.
صورتگر، لطف‌علی: برگ‌های پراکنده، امیرکبیر، تهران، ١٣٣٥.
طوسی، خواجه نصیرالدین: اخلاق ناصری، به کوشش مجتبی مینوی و علی‌رضا حیدری، خوارزمی، ١٣٥٦.

ـــــ: معیار الأشعار، چاپ سنگی، تهران.
طهرانی، آغابزرگ: الذریعة إلی تصانیف الشیعه، بیروت.
ظهوری ترشیزی، نورالدین: مقدّمات ثلاثهٔ ظهوریه، مطبع مصطفایی محمد خان، ۱۲۸۱ هق.
ـــــ: دیوان ظهوری ترشیزی، چاپ دکتر اصغر باباسالار، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ۱۳۹۰.
عارف قزوینی، ابوالقاسم: دیوان عارف قزوینی، چاپ برلن، ۱۳٤۲ هق و چاپ امیرکبیر (چاپ پنجم)، تهران، ۱۳٤۷.
ـــــ: خاطراتِ عارفِ قزوینی، به کوشش مهدی نورمحمدی، با مقدمهٔ ایرج افشار، سخن، تهران، ۱۳۸۸.
ـــــ: دیوان عارفِ قزوینی (همراه اشعار چاپ‌نشده) به کوشش مهدی نورمحمدی، سخن، تهران، ۱۳۸۹.
عشقی، میرزاده ـ محمدرضا: کلیاتِ مصورِ عشقی، به کوششِ علی‌اکبر مشیرِ سلیمی، تهران.
ـــــ: دیوان عشقی، چاپ شفق، ۱۳۰۸؛ چاپ علمی، ۱۳۳۲.
عطار، فریدالدین محمد: مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ۱۳۸٦.
عفیفی، رحیم: فرهنگِ جهانگیری، به اهتمام رحیم عفیفی.
عکّاس، میرزا حسن: قانونِ سخن، تألیف ۱۳۳۲ هق، چاپ ۱۳٤۰ هق.
عنایت، حمید: بنیاد فلسفهٔ سیاسی در غرب، چاپ اول، انتشارات فرمند، تهران.
عین القضات همدانی: مُصنَّفات (شامل زبدةُ الحقایق، تمهیدات، شکوی الغریب)، تحقیق عفیفِ عُسَیران، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳٤۱.
فرّخ، محمود: سفینهٔ فرّخ، زوّار، مشهد، ۱۳٤۲.
فرخی سیستانی، ابوالحسن علی: دیوان فرّخی سیستانی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، اقبال، تهران، ۱۳۳۵.
فرّخی یزدی، محمّد: دیوان فرخی یزدی، به کوشش حسین مکی، تهران، ۱۳۳۲.
فردوسی، حکیم ابوالقاسم: شاهنامه، به تصحیح برتلس و همکاران، مسکو، ۱۹٦۳-۱۹۷۱ و چاپ بروخیم، تهران، ۱۳۱۳.
فرزاد، مسعود: کوه تنهایی، تهران، ۱۳۲٦.
ـــــ: بزم درد، تهران، ۱۳۳۲.
فرغانی، سیف‌الدین: دیوان سیف‌الدین فرغانی، به کوشش ذبیح‌الله صفا، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳٤۱-۱۳٤٤.
فروزانفر، بدیع‌الزمان: احادیث مثنوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۳۲.
ـــــ: مجموعهٔ مقالات و اشعار فروزانفر، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران، ۱۳٦۷.
فلسفی، نصرالله: اشعارِ منتخب ویکتور هوگو، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، بنگاه و ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵.
ـــــ: اشعارِ منتخب از شاعرانِ رمانتیک فرانسه، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳٤۱.
ـــــ: چند شعر، تهران، ۱۳۵۱.
قائم‌مقام فراهانی: دیوانِ قائم‌مقام، ضمیمهٔ سال دهم مجلهٔ ارمغان، تهران.
قُدامة بن جعفر: نقد الشعر، تصحیح محمد عیسی منون، مطبعهٔ ملیحیّه، ۱۹۳٤.

قزوینی، محمد: بیست مقاله، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۳۲.
ـــــ: «وفیاتِ معاصرین»، مجلهٔ یادگار، سال سوم، ۱۳۲۶.
کار، فریدون: اشک و بوسه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴.
ـــــ: آرزوی جنوب، با مقدمهٔ علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی، تاریخ مقدمد اسفند ۱۳۳۳.
ـــــ: پنجره، مطبوعاتی انوشه، تهران، ۱۳۳۴.
کامرانی، یدالله: دیوان کامرانی، چاپ گیلان، تاریخ مقدمه ۱۳۳۷.
کرمانی، میرزا آقاخان: هفتاد و دو ملّت، برلین، ۱۳۴۳ هـ‌ق.
ـــــ: «فنّ گفتن و شنفتن»، روزنامهٔ اختر، سال پانزدهم، ۱۸۸۹ م/ ۱۳۰۶ هـ‌ق، شمارهٔ ۳۸، ص۳۱۹.
ـــــ: سالارنامه، مطبعهٔ محمّدی، شیراز، ۱۳۱۶ هـ‌ق.
کسروی، سید احمد: بهائی‌گری، تهران، ۱۳۲۲.
کمالی، حیدرعلی: دیوان کمالی، تهران، ۱۳۳۰.
کیا، پرتو تندر: نهیبِ جنبشِ ادبی، بند دوم، بخش I، تهران، ۱۳۴۹.
ـــــ: نهیب جنبش ادبی شاهین، چاپخانهٔ مرکزی، آبان ۱۳۲۰.
کیکاوس بن اسکندر: قابوسنامه، به اهتمام غلامحسین یوسفی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۴.
کیوان‌پورِ مُکری، محمد: نغمه‌های جوانی، ۱۳۲۶.
کیوان، مرتضی: «نقد آهنگ‌های فراموش‌شده»، جهان نو، سال سوم، شمارهٔ دوم، فروردین ۱۳۲۷، ص۳۷.
گریمال، پیِر: فرهنگ اساطیر یونان و رُم، ترجمهٔ احمد بهمنش، دانشگاه تهران، جلد اول ۱۳۴۰، جلد دوم ۱۳۴۱.
گلچین گیلانی (مجدالدین میرفخرایی): گلی برای تو، خوارزمی، تهران، ۱۳۴۸.
گلشنِ آزادی، علی‌اکبر: دیوان گلشن آزادی، مشهد، ۱۳۳۲.
گورکی، ماکسیم: هدفِ ادبیات، ترجمهٔ م.هـ. شفیعیها، تهران.
لاهوتی، ابوالقاسم: دیوان ابوالقاسم لاهوتی، ادارهٔ نشریات زبانهای خارجی، مسکو، ۱۹۴۶.
ـــــ: جنگ آدمیزاد با دیو، ادارهٔ نشریات زبانهای خارجی، مسکو، ۱۹۴۴.
مدرّسی، تقی: «داستان‌نویسی نوین»، مجلهٔ صدف، سال اول، شمارهٔ ۱۱.
مستوفی، عبدالله: شرح زندگانی من، زوّار، تهران.
مُسلم بن حجاجِ نیشابوری: صحیح مسلم، به تصحیح محمدفؤاد عبدالباقی، قاهره، ۱۹۵۵.
مُشار، خانبابا: فَهرست کتابهای چاپی فارسی، بنگاهِ ترجمه و نشر کتاب، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۲.
مشیری، علی: «اوّلین روزنامهٔ ایرانی»، مجلهٔ سخن، سال چهارم، شمارهٔ ۶.
مشیری، فریدون: ابر و کوچه، تهران، ۱۳۴۵.
ـــــ: ابر، تهران، ۱۳۴۰.
ـــــ: نایافته، چاپ علمی، تهران.
ـــــ: زیبای جاودانه، سخن، تهران، ۱۳۷۶.

مُعزّی، امیرمحمد: دیوان امیرمعزی، به تصحیح عباس اقبال، کتابفروشی اسلامیّه، تهران، ۱۳۱۸.
معین، دکتر محمد: مزدیسنا و ادبِ فارسی، دانشگاه تهران، تهران، چاپ اول.
مفتونِ یزدی، فتح‌الله: راهنمای ترقّی یا دُرپاره‌های مفتون، حیدرآباد دکن، ۱۹۳۶/۱۳۱۵.
مقدسی، مطهر بن طاهر: آفرینش و تاریخ، مقدمه، ترجمه و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران، ۱۳۷٤.
مَلِک الکتّاب شیرازی: تربیت‌نامه و اندرزنامه، بمبئی، ۱۳۱۰ هـ‌ق.
مُنشی، میرزا محمد: دوستداران بشر، ترجمه و تألیف میرزا محمد منشی، چاپ مطبعهٔ مظفری، بمبئی، ۱۳۳۱ هـ‌ق.
مولوی، جلال‌الدین محمد: گزیدهٔ غزلیات شمس، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۲.
ــــ: مثنوی معنوی، چاپ نیکلسون، لیدن، ۱۹۲۳-۱۹۳۳.
ــــ: دیوان کبیر (= غزلیات شمس تبریزی)، به تصحیح استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۳٦-۱۳٤٤.
مولیر: مردم‌گریز، ترجمه منسوب به میرزا حبیب اصفهانی، چاپ استانبول، ۱۸۹۲/۱۲۸٦.
میبدی، رشیدالدین: کشف الأسرار و عُدَّةُ الأبرار، به کوشش علی‌اصغرِ حکمت، ابن‌سینا، تهران، ۱۳٤٤.
مینوی، مجتبی: پانزده گفتار، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۳.
ــــ: «نخستین کاروان معرفت»، مجلهٔ یغما، سال ۱۳۳۲.
میهنی، محمد بن منور: اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران، ۱۳٦٤ و چاپ دیگر تصحیح استاد دکتر ذبیح‌الله صفا، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۲.
نادرپور، نادر: سُرمهٔ خورشید، چاپ دوم، مروارید، تهران، ۱۳٤۸.
ــــ: چشم‌ها و دست‌ها، چاپ سوم، تهران، ۱۳٤۸.
ــــ: سرمهٔ خورشید، چاپ اول، ۱۳۳۹.
ناصر خسرو: دیوان ناصر خسرو، چاپ مینوی و محقق، مک‌گیل، تهران، ۱۳۵۷.
نفیسی، سعید: تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر، تهران.
ــــ: «ابوالقاسم لاهوتی»، مجلهٔ پیام نو، سال دوم، ۱۳۲۵، شمارهٔ ۱۲.
نوآی، کُنتِس دو: سایهٔ ایام، نگارش و انتخاب و ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، بنگاه مطبوعاتی افشاری (بی‌تا).
نوعی خبوشانی: سوز و گداز، انتشارات بنیادِ فرهنگ ایران، تهران.
نیما یوشیج (علی اسفندیاری): ارزش احساسات، به کوشش جنّتیِ عطایی، تهران، ۱۳۳۵.
واصف، غلام محمدمهدی: حکایاتِ دلپسند، چاپ مطبعهٔ نول کشور، ۱۸۹۰/۱۳۰۸ هـ‌ق.
والهِ داغستانی، علی‌قُلی: تذکرهٔ ریاض الشعراء، مقدمه، تصحیح و تحقیق سید محسن ناجیِ نصرآبادی، تهران، اساطیر، ۱۳۸٤.
وثوق‌الدوله، حسن: آثارِ وثوق، تهران.
ــــ: دیوانِ وثوق، چاپ علیِ وثوق، تهران، تاریخ مقدمه ۱۳٤۳.

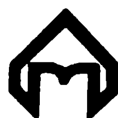
وحیدی، محمدحسین: اشکی در تاریکی‌ها، چاپ موسوی، تهران، ۱۳٤۹.
هدایت، رضا قلی خان: شمس الحقایق، به خطِ عسکر اردوبادی، تهران، ۱۲۸۱ هق.
هشترودی، محسن: سایه‌ها، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۳۵.
هشترودی، محمدضیاء: منتخبات آثار، بروخیم، تهران، ۱۳۰۳.
همدانی، محمد بن محمود: عجایب‌نامه، ویرایش جعفر مدرس صادقی، نشر مرکز، تهران.
هنرمندی، حسن: از رمانتیسم تا سوررئالیسم، تهران، زوار.
ـــــ: بنیادِ شعرِ نو در فرانسه، زوّار، تهران، ۱۳۵۰.
یارشاطر، احسان: «گفتگو»، مجلهٔ راهنمای کتاب، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳٤۱، صص۹٤۷-۹۵۰.
یغمایی، حبیب: سرنوشت، تهران، ۱۳۵۱.

Abbott S.J., Walter M. (prepared by): *The Bible Reader, An Interfaith Interpretation*, the Burce Publishing Co., New York, 1970.
Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953.
___: *A Glossary of Literary Terms*, third edition.
Auerbach, Erich: *Mimesis, the Representation of Reality in Western Literature*, translated from the German by Willara R. Trask, Princeton University Press, 1973.
Bartlett, John: *Familiar Quotations*, Fourteenth edition, 1968.
Becksom, Karl: and Arthur Ganz, *A Readers Guide to Literery Terms*, the Noon Day Press, 1960.
Bloom, E.A. and ...: *The Order of Poetry*, The Odyssey Press, 1961.
Brabazon, Francis: *Stay with God, A Statement in Illusion and Reality*, Published by Edward and Shaw, 1959.
___: *In Dust I Sing*, the Beguine Liberary Berkley, 1974.
Eliot, T.S.: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Faber and Faber, 1969.
___: *To Criticize the Critics*, New York, 1965.
Empson. William: *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus.
Erlich, Victor, *Russian Formalism*. History-Doctrine; Mouton, the Hague, 1980.
Fowler, Roger: *A Dictionary of Modern Literary Critical Terms*, London, 1973.
Frazer, Sir James George: *The Golden Bough*, abriged edition, Macmillan, 1974.
Ghalib: *Ghazals of Ghalib*, versions from Urdu, edited by Aijaz Ahmad, Colombia U.P., 1971.
Goldman, Lucien: *The Hidden God*, Translated from French by Philip Thody,

Routledge and Kegan Paul, 1964.
Gray, Wallace: *Homer to Joyce*, Macmillan Publishing Co., 1985.
Hafiz: *The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz*, now first completely done into English verse from the Persian, in Accordance with the original forms, with a biographical and critical introduction, by John Payne, London: Mdccccl: Printed for the Villon Society by Private Subscription and for Private Circulation, printed by E.J. Brill, Leyden (Holand).
Harrison, Jim: *Outlyer and Ghazals*, Simon and Schuster, New York.
Henderson, Harold G.: *Haiku in English*, Japan.
Holman, C.H.: A Hand Book to Literature, third edition, 1975.
Hough, Graham *Style and Stylistics*, Routledge and Paul, 1969.
Kermode, Frank and John Hollander (general editors), *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford U.P., 1973.
Levy, R.: *Persian Literature*, Lonon, 1923.
Lukacs, Georg: *The Historical Novel*, translated into English by Hannah Mitchel, 1983.
Magill, Frank N. (ed.) *Critical Survey of Literary Theory*. Salem Press, 1987.
Matlaw, R.E. (ed.): *Belinsky, Chernychevsky, Dobrolyubov Selected Criticism*, Indiana U.P. 1976.
Mayakovsky, V.: *How Are Verses Made?*, translated from the Russian by G.M. Hyde, Cape edition, London, 1970.
Ovid: *The Metamorphoses of Ovid*, translated by Mary M. Immes, Penguin Books, 1977.
Pipa, Arshi: *Montale and Dante*, the University of Minnesota Press, Minneapolis, 1968.
Preminger, Alex (ed.): *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton U.P., 1974.
Reid, J.M.H. (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of French Literature*, Oxford U.P. 1976.
Rich, Adrienne: *The Will to Change* (poems 1968-1970), W.W. Norton & Company, New York.
Shafer, Boyd C.: *Nationalism; Myth and Reality*, U.S.A., 1955.
Shakespeare, W.: *The Sonnets*, Cambridge U.P., 1973.
Shipley, Joseph T. (ed.): *Dictionary of World Literature*, 1972.
Stacy R.H.: *Russian Literary Criticism, A Short History*, Syracuse U.P. 1974.
Taylor, Richard (ed.) : *Russian Poetics in Translation*, No. 8, Film Theory and

General Semiotics, 1981.
___ : *Russian Poetics in Translation*, No. 9, the Poetic of Cinema, 1982.
West, James: *Russian Symbolism*, A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic, Methuen & Co. LTD, 1970.
Yip, Way-lim: "Classical Chinese and Modern Anglo-American Poetry", *Comparative Literature Studies*, vol. XI, No. 1. March 1974.

The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 1971, vol. I.
Translation, The Journal of Literary Translation, New York City, Fall 1980.



از دکتر شفیعی‌کدکنی منتشر کرده‌ایم

• ***آینه‌ای برای صداها***

(مجموعهٔ هفت دفتر شعر)

۵۲۸ ص، رقعی، چاپ هشتم، ۱۲۵۰۰ تومان

• ***زمزمه‌ها*** (مجموعهٔ شعر)

۸۸ ص، رقعی، چاپ دهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***شبخوانی*** (مجموعهٔ شعر)

۷۶ ص، رقعی، چاپ دهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***از زبان برگ*** (مجموعهٔ شعر)

۹۲ ص، رقعی، چاپ یازدهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***در کوچه‌باغ‌های نشابور*** (مجموعهٔ شعر)

۸۴ ص، رقعی، چاپ شانزدهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***مثلِ درخت در شبِ باران*** (مجموعهٔ شعر)

۸۴ ص، رقعی، چاپ دهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***از بودن و سرودن*** (مجموعهٔ شعر)

۶۸ ص، رقعی، چاپ دهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***بوی جوی مولیان*** (مجموعهٔ شعر)

۸۴ ص، رقعی، چاپ دهم، ۲۳۰۰ تومان

• ***هزارهٔ دوم آهوی کوهی***

(مجموعهٔ پنج دفتر شعر)

۵۱۰ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۱۲۵۰۰ تومان

• ***مرثیه‌های سرو کاشمر*** (مجموعهٔ شعر)

۹۶ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۲۳۰۰ تومان

• ***خطی ز دلتنگی*** (مجموعهٔ شعر)

۱۰۸ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۲۳۰۰ تومان

• ***غزل برای گل آفتابگردان*** (مجموعهٔ شعر)

۱۲۰ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۲۳۰۰ تومان

• ***ستارهٔ دنباله‌دار***

(مجموعهٔ شعر)

۱۱۲ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۲۳۰۰ تومان

• ***در ستایش کبوترها*** (مجموعهٔ شعر)

۱۰۴ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۲۳۰۰ تومان

• ***در آینهٔ رود***

In the Mirror of the Stream

منتخب اشعار همراه با ترجمهٔ انگلیسی و نقاشی‌هایی الهام‌گرفته از اشعار. ترجمه و نقاشی‌ها از پری آزرم‌معتمدی

ویرایش: آلن ویلیامز

۴۰۸ ص، رقعی، چاپ سوم، ۹۵۰۰ تومان

• ***تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا***

تألیف رینولد ا. نیکلسون، ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۲۰۸ ص، رقعی، چاپ چهارم، ۳۵۰۰ تومان

• ***مفلس کیمیافروش***

نقد و تحلیل شعر انوری

انتخاب و توضیح: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۳۶۰ ص، رقعی، چاپ چهارم، ۶۵۰۰ تومان

• ***آن سوی حرف و صوت***

گزیدهٔ اسرارالتوحید

انتخاب و توضیح: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۳۴۶ ص، رقعی، چاپ سوم، ۴۹۰۰ تومان

● ***مرموزات اسدی در مزمورات داودی***

اثر نجم‌الدین رازی

مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۳۳۲ ص، وزیری، چاپ سوم، ۶۵۰۰ تومان

● ***حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر***

۳۰۴ ص، رقعی، چاپ دهم، ۱۵۰۰۰ تومان

● ***منطق‌الطیر*** (شمیز)

۴۴۰ ص، وزیری، چاپ هفتم، ۷۵۰۰ تومان

● ***شعر معاصر عرب***

۳۵۶ ص، رقعی، چاپ دوم، ۵۹۰۰ تومان

● ***قلندریه در تاریخ***

دگردیسیهای یک ایدئولوژی

۶۵۸ ص، وزیری، چاپ سوم، ۸۵۰۰ تومان

● ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***

۱۷۶ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۴۵۰۰ تومان

● ***غزلیات شمس تبریز***

(دورهٔ ۲جلدی)

مقدمه، گزینش و تفسیر: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۱۶۱۶ ص، وزیری، چاپ پنجم، ۳۳۰۰۰ تومان

● ***غزلیات شمس تبریز*** **(دورهٔ ۲جلدی در یک مجلد)**

مقدمه، گزینش و تفسیر: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۱۶۰۰ ص، جیبی، چاپ پنجم، ۱۶۵۰۰ تومان

● ***در عشق، زنده بودن***

گزیدهٔ غزلیات شمس

انتخاب و توضیح: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۴۶۸ ص، رقعی، چاپ دوم، ۱۴۵۰۰ تومان

● ***با چراغ و آینه***

در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران

۷۶۱ ص، وزیری، چاپ سوم، ۲۷۰۰۰ تومان

● ***حالات و مقامات م. امید***

۲۶۴ ص، رقعی، چاپ سوم، ۷۵۰۰ تومان

● ***رستاخیز کلمات***

درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایانِ روس

۵۱۲ ص، رقعی، چاپ سوم، ۲۲۵۰۰ تومان

● ***شعر عرفانی فارسی*** (زیر چاپ)

شکل‌گیری، تکامل، گسترش و انحطاط

● ***جانب عرفانی مذهب کرامیه*** (زیر چاپ)

پژوهشی در نخستین تجربه‌های شعر عرفانی فارسی و زندگی خانقاهی در خراسان قرن سوم و چهارم

● ***طراز الاخبار*** (زیر چاپ)

اثر عبدالنبی ابن خلف فخرالزمانی قزوینی

مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی



از مجموعهٔ آثار فریدالدین عطار نیشابوری

مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

● ***منطق‌الطیر***

۹۰۴ ص، وزیری، چاپ دوازدهم،

۳۳۰۰۰ تومان

● ***مصیبت‌نامه***

۹۵۸ ص، وزیری، چاپ پنجم، ۱۶۵۰۰ تومان

● ***الهی‌نامه***

۹۰۴ ص، وزیری، چاپ ششم، ۳۳۰۰۰ تومان

● ***اسرارنامه***

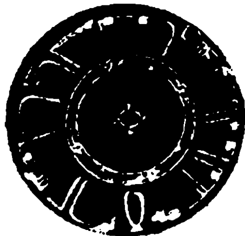
۵۷۴ ص، وزیری، چاپ ششم، ۲۵۰۰۰ تومان

● ***مختارنامه***

۴۹۲ ص، وزیری، چاپ پنجم، ۱۲۵۰۰ تومان

● ***تذکرةالاولیا*** (زیر چاپ)

● ***دیوان قصاید و غزلیات*** (زیر چاپ)



از مجموعهٔ میراث عرفانی ایران

مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

● ***دفتر روشنایی***

از میراث عرفانی بایزید بسطامی

۴۰۴ ص، رقعی، چاپ هفتم، ۱۴۵۰۰ تومان

● ***نوشته بر دریا***

از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی

۵۷۶ ص، رقعی، چاپ ششم، ۱۶۵۰۰ تومان

● ***چشیدن طعم وقت***

از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر

۳۳۶ ص، رقعی، چاپ پنجم، ۱۶۵۰۰ تومان

● ***زبان شعر در نثر صوفیه***

درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی

۶۷۲ ص، رقعی، چاپ اول، ۲۷۵۰۰ تومان

● ***در هرگز و همیشهٔ انسان*** (زیر چاپ)

از میراث عرفانی خواجه عبدالله انصاری

● ***درویش ستیهنده*** (زیر چاپ)

از میراث عرفانی شیخ جام

M.R. Shafii Kadkani

Bā Cherāgh-o 'Āyene



Sokhan Publishers
Tehran

جملهٔ درخشانی که در سراسر این کتاب گسترده می‌شود و بخش عظیمی از فصول آن را زیر چتر معنوی خویش می‌گیرد، این است که «تمام تحوّلات شعر مدرن فارسی در قرن اخیر، تابعی است از متغیّر ترجمهٔ ادبیّات و شعر اروپایی در قلمرو زبان پارسی.» بدین‌گونه می‌بینیم که تمام بدعت‌ها و بدایعی که شاعران مدرن ایران، در این صد ساله، به وجود آورده‌اند نتیجهٔ پیوند فرخنده‌ای است که فرهنگ ایرانی با ادب و فرهنگ مغرب‌زمین برقرار کرده است.

تحوّل در زبانِ شعر و تصاویر و موسیقی شعر و دگرگونیِ رمزهای آن و نیز تحوّل در شیوهٔ نگاه شاعرانِ متجدّد ایرانی نسبت به زندگی و جامعه و طبیعت و تاریخ، همه و همه، نتیجهٔ این پیوند است.

در این کتاب فصل به فصل ما با ریشه‌های این تحوّل آشنا می‌شویم و می‌بینیم که چگونه در آغاز این قرن، ایرج و بهار و پروین از شعرهای امثال لافونْتن فرانسوی و کریلُفِ روسی الهام می‌پذیرند و در نسل بعد، نیما یوشیج با تأثیرپذیری از رمانتیک‌های اروپایی و رمزگرایان ایشان، عامل تحوّلی بنیادی در صورت و ساخت و فضای شعرِ ایران می‌شود؛ تا آنگاه که در نیمهٔ دوّمِ این قرن، شاملو و اخوان و فروغ و سپهری، از رهگذرِ آشنایی با شعر مایاکوفسکی و برشت و الوار و آراگون و الیوت و لورکا و سنْ ژون پرس در فضای «باغِ آینه»، «هوای تازه»ای را وارد ریهٔ شعر فارسی می‌کنند که سرانجام آن «تولّدی دیگر» است در قلمروِ شعر مدرن ایرانی؛ تا از پس آن «زمستانِ» سرد، «آخرِ شاهنامه» برای این «مسافرِ» صد ساله خوش باشد.

